حيوية الخطاب الشعري
عند السيّاب

صلاح فضل

كان الشاعر الألماني «هولدرلين» يقول : «إنّ وظيفة الشعر هي تحويل العالم الى كلمات. فالشعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا». وجاء فيلسوف الشعرية المعاصرة «هايدجر» ليصنع لهذه المقولة العفوية صياغة فكرية علمانيّة بقوله : «إنّ الشعر يؤسّس للكائن بكلمات الفم ... الشّعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء فهو ليس أيّ قول، ولكنّه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور، أي للوعي، كلّ ما تحاول اللّغة اليومية أن تلتفّ حوله وتربت عليه»[1].

امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتمّ من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة الوجود في بعد أحادي، وإنما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة

---

(1) انظر Read, Herbert : Imagen E Idea. Trad : México 1975. page 12.

واسترجاع طاقته الفطرية في بعث ظواهرها. عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معا، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللغة بالتنوّع الثريّ والحركيّة الطاغية. وهو بذلك يتسق مع التيّار العامّ الجارف في الفنّ. فقد أفضى التحليل السوسيولوجي المحدث لظواهره إلى ملاحظة كيفية تسرّب هذه الحيوية إلى عروق الإبداع باعتبارها عاملا بشكل أخص في النسيج الأسلوبي لخطاب السيّاب، حيث يتحوّل العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكينونة وهي تتحدّى العدم المتربّص بها. ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد الدراسات الناجعة التي توفرت كي تكشف عن تجربة السيّاب الشعرية قد تذرّعت كلّها تقريبا بالمنهج التاريخي، ويكفي أن نتذكّر منها أعمالا باهرة مثل كتابات عيسى بلاطة وإحسان عبّاس وناجي علوش، وحتّى تلك الّتي رفعت راية أخرى مثل بحوث علي البطل المقارنة وعبد الكريم حسن البنيوية وإيليا حاوي الجمالية فإنّها لم تكفّ عن بحث التطابق بين وقائع الحياة وكلمات الشعر، واجتهدت في إعادة ربط الحبل السرّي الّذي يصل بين مستويات الإشارة الشعرية ومقابلها المشار إليه في الخارج، حتّى ليصل هذا الولع بعقد التطابق وإتمام القران إلى درجة إنكار «إمكانية الخلق» في خطاب السياب الشعري، فيعمد أحد نقاده «البنيويين» إلى قراءة قصيدته السردية الجميلة «الأم والطفلة الضائعة» بطريقة معكوسة؛ بحيث تشير الأم إلى الشاعر ذاته، والطفلة المفقودة إلى أمه المتوفاة، ويعقد فصلا مطولا لتحقيق أسماء محبوباته وصفاتهنّ بطريقة مهما بلغت من التوفيق والتشويق إلا أنها ترتدّ بالبحث إلى نطاق المنزع التاريخي الغالب(2).

ولا شك أنّ خطاب السيّاب الشعري ذاته يغري بتتبّع كيفية نموّ الوعي التاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لواقع حياته

(2) انظـــر عبد الكريم حسن : الموضوعية البنيوية. دراسة في شعر السياب. بيروت 1986 ص 217 وما بعدها.

الشعورية و السياسية والإنسانية، فهو يستمدّ خواصّه من فقرات تقلّباته وصميم عالمه الداخلي المكشوف؛ فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقص جماليا، وعودتها للظهور بكامل طاقتها في الفنّ المعاصر حيث أعلن «هنري مور» مثلا: «لم يعد الجمال هدفا لأعمالي في النّحت. فالعمل الفني عندي ينبغي أن تتوفّر له حيويته الخاصة .. إنّه قد يتضمن طاقة مكبوتة، حياة خاصة مكثفة بغض النظر عن الموضوع الّذي يقدمه». والحيوية بهذا المعنى - كمصطلح تقني - بعيدا عن الفنّ الّذي يقدم حيوات الكائنات من السطح، تعدّ ردّ فعل ضدّ الصلابة القاتلة، المتمثلة في جميع عمليات التكرار والمحاكاة. إن الرمز قد انتقل من يد الفنان إلى يد الكاهن والمعلم حتّى استقرّ في يد الصانع الماهر. لكنّه فقد نبضه الحيوي الأصيل المتدفق من صنيع الفنان الخلاق، وأصبح عرفيا منظما وتجاريا أيضا. عندئذ فقد الفنان ثقته في جميع الأعراف المثالية التي أبعدته عن منابع الحيوية، وجعل يكافح لاسترداد هذه الخاصية. فإذا ما أدرك ذلك فقد استعاد ثقته في ذاته. وبهذا المعنى فإن الحيوية في الفنّ تصبح تحدّيا للعدمية، ولليأس الناجم عن الزخرف المثالي أو الثقافي[3].

وإذا كا الشّعر الحرّ، كما سمّي في بدايته، أو شعر التّفعيلة، كما اصطلح على تحديده فيما بعد، يمثّل حركة قامت منذ منتصف هذا القرن على العودة إلى المنابع الفطرية في الشعرية العربية، ضدّ الصلابة العروضية والتشكيلية في الدرجة الأولى، فإنّ السّمة التعبيرية الفارقة لبعض تجاربه الكبرى يمكن أنّ تتلخص في بروز هذا الطابع الحيوي كعامل استراتيجي يحكم بقية العوامل الجمالية والتقنية ويوجه فعاليتها. **ويتبلور ذلك ولا يتباعد**، بل لا يعدو الخارج لديه أنّ يكون مجرد «تخريج» مباشر للداخل الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله. فليس بوسع القراءة

(3) المصدر نفسه، ص 4.

النقدية للسياب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة فخاصية «الصدق التعبيري» في تمثيل الحياة تكاد تطغى عنده على ما عداها، حتّى يصبح بوسعنا أن نتفهّم بعمق شكواه في أواخر حياته من أن فقر تجاربه الحيوية قد أدّى إلى نضوب معينه الشعري، إذ لم يعد في حياته المؤطرة بقيود المرض والروتين ما يثير شاعريته للكتابة.

لكن هذا التوازي والتعالق المباشر بين حياة السياب وشعره لم يكن يمضي في خطّ مبسّط مستقيم، فمغامراته التجريبية في الشكل الشعري، وكنوزه الثقافية التي كان يعثر عليها ويمتاح بمهارة منها، وخصوبة عالمه التخييلي وطول نفسه الملحمي، كل ذلك كان يباعد بينه وبين الطابع الفضائي السّهل المنبثق من قرب الشعر من أحداث الحياة. ويسارع بتجربته كي تكتسب قوامها المكثف المتجاوز للحساسية العاطفية الشائعة؛ حيث يكتمل لديه الوعي بموقف الإنسان المعاصر، وتنضج عنده لذلك تقنيات التعبير اللازمة لتشكيل جهازه الأسلوبي المتميّز. وإذا كانت الخاصية الاستراتيجية المولدة لبقية الملامح في هذا التشكيل الأسلوبي هي الحيوية الجمالية، وهي التي تنقلنا فنّيا من مجال الببليوجرافيا إلى نطاق البحث في شعرية الخطاب وآليات توليدها فإن بوسعنا أن نشير إلى أبرز المظاهر التي تتجلّى فيها هذه الخواص على رقعة النّصّ السيابي دون أن يكون ذلك حصرا مستقصيا. فنجمل منها ما يلي:

أولا: تنويع المادة الشعرية في مكوناتها اللغوية والموسيقية، بما يؤدي إلى بروز المفارقات وتشكيل الألوان المتعددة المجردة لثراء التجربة التعبيرية. وينفث فيها روح الخلق ونكهة الحياة.

ثانيا: ديناميكية النّصّ الشعري وقابليته القصوى لسرعة التنسيق وذلك بتوظيف العناصر السردية وتشغيل عدد من التقنيات التعبيرية

الحركية مثل الترجيع والتناص والتنظيم المقطعي، بما يضبط حركية الخطاب الشعري.

ثالثا : عضوية عمليات الأسطرة والترميز الشعري الذي يتمّ داخل النصّ ذاته وعلى مرأى من المتلقّي، حيث يشترك في تكوين الشفرة وفكّها، ويسهم بذلك في تشكيل النظام المجازي للنّص واكتناه رؤيته.

لا يخفى لدى من يتأمل جملة هذه المظاهر، وغيرها مما يتكشف في سياق البحث علاقتها العضوية بموقع أسلوب السياب التعبيري الحيوي على سلّم الدرجات الشعرية الذي اقترحناه من قبل، وإن لم نلتزم بالتطابق النمطي بين مستويات التنظير والتطبيق حفاظا على حرية التجريب المفتوح، ورعاية للمسافة الحيوية - أيضا - اللازمة بين طرفي الخطاب النقدي والشعري.

حشد من الحيوات :

بوسعنا أن نختبر أوّلا مظهر التنوع اللغوي في مادة السياب الشعرية على المستوى المعجمي / الدلالي اعتمادا عل مجموعة من الجداول والإحصاءات الأوّلية التي أجراها بعض الباحثين. وإن لم يتّخذ المنظور الأسلوبي المحدد في رصدها، ولم يعن بتحديد نتائجها وقراءة أرقامها الإجمالية. لكن ميزة هذه الإجراءات أنها تمثل قاعدة بيانات أولية، تسمح بتكاثر النتائج المستخلصة منها طبقا للمنهج المتبع ونوع القراءة النقدية بما يحقّق درجة كافية من التراكم العلمي والمعرفي.

ويتمثل التنوع اللغوي في خطاب السيّاب الشعري في الجانب الكمي والكيفي معا ؛ أي في عدد الجذور اللغوية وشبكة العلاقات القائمة بينها وطبيعة اختيارها في حدّ ذاتها.

فقد أثبت البحث التّجريبي أن عدد الجذور اللغوية في شعر السياب يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوي. ولما كان متوسّط الكلمات

المشتقة من كلّ جذر يبلغ عشر كلمات، فإن محصلة المعجم الكلي الذي يوظفه الشاعر تصل الى ثلاثين ألف كلمة[4] وعلى الرغم من أننا لا نملك حاليا جداول إحصائية مماثلة لأعمال الشعراء الآخرين تسمح بالمقارنة واستخلاص نسبة ارتفاع الحصيلة المعجمية لدى السيّاب، إلا أننا نستطيع أن نتوقع من الوجهة المبدئية اعتمادا على هذا الرقم الكبير فحسب مدى الثراء المعجمي عنده، إذا تذكّرنا مثلا حصيلة شاعر آخر معاصر هو نزار قباني التي لا تتجاوز عدّة آلاف من الكلمات على أحسن تقدير. وتظلّ هذه السمة قابلة للتعديل بقدر توفر مزيد من قاعدة البيانات أما شبكة العلاقات الدلالية القائمة بين هذه المادة المعجمية والتي تتكوّن من أبنيتها البارزة فهي تتضح جزئيا من خلال تتبع الجذور اللّغويّة الثلاثة الأكثر دورانا وترددا في شعره، ومن نسبة تكرارها. وهي تقع في تشكيل ثلاثي يتضمّن ثنائية الموت / الحياة من جانب، ومعادلها - سلبا وإيجابيا - وهو «الحب» من جانب آخر. فقد لوحظ أن مفردات «الحب» تكثر على حساب مفردات «الموت» وأن العكس صحيح. والنتيجة الأسلوبية التي نستخلصها من ذلك أن علينا أن نضمّ مفردات الحب للحياة ونقيم تقابلا بينهما وبين الموت، مما يرتفع بنسبة هذا الجانب الإيجابي في الجدلية الكبرى ويسمح بتغليبه على الوجه السلبي وهو الموت في الدلالة الأخيرة.

ونعود إلى الأرقام في مجموعها الذي تفصّله الجداول لنجد أن جملة الجذور التي تدور حول حقل الموت الدلالي تبلغ (25) جذرا تتكرّر في خطاب السياب الشعري (917) مرّة. وأكثرها دورانا لديه هو الموت الذي يتردد (390) مرة. يليه القبر (201) مرة، ثمّ الردى (65) مرة : وتبلغ مجموعة الحبّ عشرة جذور فحسب تتكرر (577) مرة، وأكثر

---

(4) راجع : عبد الكريم حسن : المصدر السابق، ص 22 وما بعدها.

دورانا عنده كلمات الحبّ (245) مرة، والهوى (160) مرة، والعشق (47) مرة. وتأتي مجموعة الحياة الدلالية في المرتبة الثالثة عدديا ؛ إذ تتضمن ستة جذور تتكرّر في مجموعها (259) مرة، أعلاها كلمة الحياة ذاتها حيث تتردّد (184)، تليها الولادة (73) مرّة ثم العيش (36) مرة.

ونستطيع أن نتبيّن من هذا المسح اللغوي مدى التنوع والتوازن في معجم السياب الشعري، إلى جانب الثراء المشار إليه من قبل، فعدد مرات تكرار مجموعة الحب والحياة يبلغ في محصلته (936) مرة، في مقابل مجموعة الموت التي تصل إلى (917). ومع أنّ هذه الأرقام لا يمكن أن تمدّنا بدلالات نهائية للعناصر المهيمنة على المعنى الكلي الشامل في خطاب السياب الشعري يمكن ترجمتها في معادلة رياضية حاسمة ؛ إلاّ أنها تعتبر مؤشرات قوية على وحدته وتنوعه ومدى توازنه. إذ ينبغي كي نصل لهذا المعنى الكلي المهيمن أن ندخل في حسابنا أيضا «أوضاع التراكيب» وليس مجرّد المفردات، وما يعتري هذه التراكيب من حالات النفي والإثبات تارة، وسوقها على سبيل الحقيقة أو المجاز تارة أخرى، مما يدخل تعديلات جوهرية على دلالة تلك الأرقام الأولية، ويسهم في تشكيل بنيتها الكلية. لكن تبقى حقيقة مبدئية لا سبيل إلى تبديلها وهي غلبة هذا المحور الدلالي المتمثل في ثلاثية الموت والحياة والحب وسيطرته على أسلوب السياب. ونحسب أن هذا المحور ذاته هو الذي يمثل البؤرة الحيوية المستقطبة لبقية عناصره. فالذي يلح عليه «هوس» الحديث عن الموت وخشيته ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومتفجع فيها. ومهما كان ذلك ناجما فيما يبدو عن عذاباته الموضوعية وأسفاره الأيوبية إلا أنه يعنينا أولا باعتباره الخاصية المثلة لأسلوبه الشعري والمجسّدة لطابعه.

كما أنّ الالتفات إلى مجموعة دلالية أخرى ترتبط بالمجتمع وما يتعاوره من ظلم وثورة، تشتبك مع مفاهيم الموت والحب والحياة على

الصعيد الجمعي، وتمثل في كثير من الأحيان بعدها المجازي في عملية الترميز الشعري، حيث كثيرا ما تكون الحبيبة هي الوطن أو الثورة المنشودة، ويكون الموت هو القمع والطغيان، كل ذلك قد يكشف عن مظاهر أخرى لهذه الحيوية الدلالية ذاتها، دون أن يسمح لنا بالوقوف عند حدّ «النتيجة الرقمية» وهي سيطرة موضوع «الموت» على خطاب السياب الشعري وصبغه بطابع عدمي يتمثل في «الإخفاق» كما ينتهي إلى ذلك الباحث نفسه[5].

- وإذا كان قانون التنوع والوحدة على المستوى اللغوي هو المهيمن على أسلوب السيّاب والمولد لطابع الحيوية فيه فإن ذلك يتكرّر بشكل آخر على مستوى البنية الايقاعية لشعره.

ففي بحث إحصائي آخر عن المظاهر الايقاعية لتجربة السياب[6] يتناول أعماله التي ارتضى إثباتها في دواوينه المنشورة خلال حياته، وتلك التي كان قد أهملها ونشرت في الجزء الثاني من ديوانه، يتبين أنّ مجموع قصائد السياب يبلغ (202) قصيدة، منها (83) قصيدة عمودية، أي بنسبة 41 % تقريبا - وكان قد أسقط عددا وفيرا منها - و(113) قصيدة تفعيلة، أي بنسبة (56 %) من المجموع تقريبا. كما أن هناك (6) قصائد تجمع بين السطر والبيت أي حوالي (3 %) من شعره.

ويبلغ مجموع الأبيات العمودية من ناحية أخرى (3042) بيتا بمتوسط قرابة (36) بيتا للقصيدة الواحدة. وجملة الأسطر في قصائد

---

(5) عبد الكريم حسن : المصدر السابق، ص 325 وما بعدها. ونحن إذ نشيد بالجهد العلمي البارز الذي بذله الباحث ونختلف معه في النتائج المستقاة نتمنّى أن ينشر في طبعات لاحقة الجداول التّفصيليّة للجذور اللغوية مما يتيح الفرصة لغيره أن يجري عليها قراءته الأسلوبية ويستخلص منها ما يراه ملائما من نتائج تفسيرية.

(6) انظر : سماح العجاوي : المظاهر الايقاعية لتجربة السياب. بحث للدراسات العليا بجامعية البحرين لم ينشر بعد بإشراف الدكتور علوي الهاشمي.

التفعيلة تصل إلى (7662) سطرا، أي بما يكاد يبلغ (70) سطرا للقصيدة الواحدة. فإذا لاحظنا أن البيت يتكون من شطرين بما يمكن أن يوازي نسبيا سطرين أدركنا تناسب الأطوال وتوازن بنية القصائد في أشعار السياب العموديّة والتفعيليّة.

ومع أنّ هذا التنويع البارز في النمط الايقاعي للقصيدة لم يتوزع بالتساوي على مراحل إنتاجه، بل بدأ عموديا في شعر البواكير الذي أسقط معظمه كما أشرنا من قبل، وخلص إلى صيغة التفعيلة طوال فورة إنتاجه الفني المعتد به، وانتهى في بعض قصائده الأخيرة إلى نوع من المزاوجة اليسيرة بين الشكلين كلون من التنويع الإيقاعي، وليس ردة عروضية كما يقول بعض الباحثين، مع كل ذلك فإن الملمح الرئيسي لهذا الإطار الكلي هو «تحفيز» النّمط العروضي أي تحميله دلالة متعددة ومتغيرة بالكسر المنظم لشفرته المستقرة في العروض الخليلي، ومحاولة ربط التجربة الشعرية حيويا بهذا الإطار الموسيقي المتجدّد الذي يبحث عن علاقة تحفيزية تخترق جدار العرف المتكلس وتبث فيه نوعا جديدا من الباعثية السّببيّة الرابطة بين التجربة اللّغويّة والموسيقية.

وتأتي جداول الأوزان المستخدمة في شعر السياب كمظهر هام لهذا التنوع الحيوي في أبنيته الموسيقية. فقد وظفّ جميع البحور الشائعة في الشعر الحديث سواء أكانت صافية أم ممزوجة، خلافا لما حاولت تنظيره والدعوة إليه رفيقته الشاعرة نازك الملائكة التي كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية. لكن السياب تميز ببعض الفوارق الأسلوبية الدالة في هذا الصدد، مما يجعل نسيجه الايقاعي متفردا ومتوازنا. فقد تبين أن أعلى البحور استخداما عنده هو الكامل الذي تبلغ نسبته (22,2 %) من جملة قصائده، وهو يشبه في ذلك غيره من الشعراء مع ارتفاع يسير، إذ أن معدل تكرار الكامل لدى الشعراء المحدثين يبلغ

(18,6 %) بيد أن البحر التالي عنده وهو المتقارب الذي يبلغ (16,8 %) في نسبته المئوية يعد ظاهرة فريدة في الخارطة الايقاعية، إذ أن نسبته لدى مجموعة شعراء جيله لا تتجاوز (2,6 %) الأمر الذي يشكل علامة فارقة وهامة عنده. فإذا تذكرنا ما يقال عن المتقارب باعتباره البحر الملحمي بامتياز ؛ حيث نظم فيه الفردوسي شاهنامته، وتذكرنا ما يقوله السياب عن نفسه باعتباره «شاعر ملحمة» أدركنا أن هذه النسبة ليست عشوائية، وأن لها ارتباطا عميقا بالايقاع السريع للمنظومات المطولة وصبغتها الحيوية. وتأتي بعد ذلك لديه بحور ثلاثة متوازية هي البسيط والرجز والوافر بنسبة متعادلة تماما (9,4 %)، ويقاربها الخفيف الذي يبلغ (8,4 %) ثمّ تأتي بحور الرمل والطويل والمتدارك بنسبة تقارب (5 %)، ثمّ السريع والهزج بنسب لا تصل إلى (2 %) وتغيب من شعره، كما هو الشأن في الشعر المعاصر عموما، بقية البحور الخليلية. وكما مزج السياب بين النموذج العمودي وقصيدة التفعيلة فإنه جرب أيضا تعدد البحور في القصيدة الواحدة في عدد قليل من أعماله يبلغ (14) قصيدة ممّا لم يكن مسموحا به من قبل. فإذا أضيف إلى ذلك تنوع القافية المنتظمة، في شعره العمودي بطبيعة الحال، بنسبة كبيرة تجاوز نصفه كميا، واستخدام معظم الحروف الشائعة في القوافي العربية وفي متقدمتها الراء والهمزة والباء والنون والدال والميم، فإن خاصية التنوع في عناصر الإيقاع والتوظيف النشط لجميع إمكانياتها تصبح هي السمة المهيمنة على إنتاجه. ولا يخفى أن شعر التفعيلة الذي لا تتكرس فيه القافية بضرب لازب كقاعدة لازمة، ولا تغيب عن الانبثاق العفوي المدهش، يفسح مجالا أكبر لتحفيزها عبر سوقها بأنساق مبتكرة غير منتظمة

وأشكال متعددة تستجيب لطبيعة التنظيم المقطعي ولخواص الترجيع والربط فيه بقدر ما تحقق من عوامل سببية متجددة مرتبطة بالبنية الكلية المرنة للنّص وما يتفاعل داخلها من توزيعات إيقاعية دلالية.

بيد أنّ هذه الملاحظات التمهيدية المختزلة عن فعالية التنوع اللغوي والايقاعي في خطاب السياب، مهما كانت مستخلصة من البحث العلمي في شعره، فإنها بحاجة إلى مقاربة نصية تضعنا مباشرة في حضور دائرة الجذب الحقيقي لعالمه عندما يتحول إلى كلمات متبنينة، لا من قبيل الاستشهاد فليس الأمر بحاجة إلى برهان آخر، وإنّما في سبيل المعايشة الجمالية الباحثة عن مشاركة المتلقّي في عمليات التذوق والتأمل في الآن ذاته. وإذا كان الصمت هو الذي يسوّر النّص، فإنّه لا يكتنف البيت الواحد في الشعر الحديث، ولا يلتف بالمقطع الوحيد، وإنّما يدور حول القصيدة ويسيّجها، حتّى إذا ما أدرجت في ديوانه، فإنّ القصيدة تظل هي الوحدة الصغرى في البنية النصية، بنظامها الايقاعي، وبؤرتها الدلالية، وحركتها السردية والمنطقية. فلا يمكننا أن نحدد بنية ديوان بتجاهل أبنية وحداته في مستوياتها وتفاعلاتها العديدة كما لا يمكننا أن نقفز على أشلاء الموضوعات، متوهمين أنها ركام يحتاج لنا كي نعيد ترتيبه، إذ أن ما يقوله هذا النظام النّثري سيختلف جوهريا عما قالته أنساق الشعر في نظمها الحقيقية. ومن ثم فإنّ الحد الأدنى للمقاربة النصية ينبغي أن يتكئ على القصيدة ويشير إليها، حتّى إذا جرؤ على اجتزائها بدعوى أنها تظل هناك ممّتعة بوجودها التامّ في الديوان فإن مفارقة الحضور والغياب تظل هي الحاسمة في لعبة التحليل؛ إذ أنّها تحدد مسافة التطابق بين القصيد والفهم وما يقوم بينهما من فضاء نصّي هو الذي يشير إلى الحدود التي تفصل النصّ عن فهمنا لواقعه ولواقع الحياة التي أنتجته كما قال لنا «هولدرلين».

غريب الخليج :

وسنقف عضويا عند أول قصيدة تستهل مجموعة «أنشودة المطر» التي تعدّ بداية المرحلة الشعرية الناضجة لدى السياب، بعد أن تخطى عتبة ما يوصف دائما بأنّه محاولاته الرومانسية في شعر البواكير وأزهاره وأساطيره وأعاصيره. إذ اكتملت حينئذ ملامح أسلوبه الشعري وبرزت خصائصه. إنّها قصيدة «غريب على الخليج» التي أصبحت تثير كوامن الشجن، بأثر رجعي الآن. إذ كان قد كتبها خلال رحلته الأولى الهاربة إلى الكويت عام 1953، دون أن يعرف أنه سيعود إليها لتتكرس غربته فيها ويموت على أرضها بعد ذلك.

ونلاحظ مبدئيا أن الخيط السردي المباشر للوقائع الحيّة هو الذي يشكّل قوام النصّ، لكنه لا يلبث أن يصبح مجرد منطلق لاستكناه الدواخل التي تفعل فعلها في تمثيل الرؤية الشعرية وتوجيه حركاتها الشعورية :

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشّر للرّحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوّابو بحارِ
من كل حاف، نصف عاري
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج
أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى : عراق
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي : عراق

والموج يعول بي : عراق، عراق، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.

ولنحاول أن نصرف وعينا عن ملاحقة هذا الإيقاع الضارب للعراق على شواطئ الكويت، فلسنا نريد أن نجري قراءة سياسية لشعر النبوءة السيابيّ، بل نبغي الالتفات إلى المعالم الأسلوبية. فنلاحظ أنه لم يكد يتحدّث عن نفسه بصيغة الغائب ليحدّد منظور الرصد للمشهد في عبارة «جلس الغريب» حتّى بادر بعد سطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلّم «صوت تفجر في قراءة نفسي الثّكلى»، لأنه شاعر تعبيري مفعم بالحرارة الغنائية، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التي تعتصر دلاليا وموسيقيا كي تحدد الموقف والتجربة بشكل سردي مباشر. على أن الشاعر هنا لا يكفّ عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة، فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، فالريح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتنشر كأنّها وجيب ضلوعه. لكنه - وعلينا أن نهتم بذلك - لم يعد متفرّدا متوحّدا كما كان أسلافه الذين انسلخ عنهم، فوعيه بالآخرين أخذ يزحم المشهد من حوله، إنهم «مكتدحون ؛ من كل حاف نصف عاري» وكأن ضرورة الشعر قد مثلت ضرورة العيش فأضافت إلى العري ياء تستر مؤخرته، ويسرح الشاعر البصر من حوله فلا يرتد إليه كليلا، وإنّما يوشك أن «يهدّ» أعمدة النور بنشيجه. هنا نلاحظ طغيان «العاطفية الصارخة» على خطابه، فالمدرسة السابقة لَهُ كانت خطابية غنائية، وهو لا يزال يمتح من معينها حتّى يكتشف أدواته الخاصة. حينئذ يأخذ اسم «العراق» في التفجر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية، تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسي والصوتي على أساس فكرة المحاكاة. هنا نلمس تقنية خاصة سوف تمتدّ طويلا في شعر السياب ؛ إذ تتجسّد في تلاحق الصيغ

وتجاوب الأصداء لتصعيد التمثيل النفسي حتّى بلوغ ذروة يمكن أن نطلق عليها لحظة «الاستغراق والنشوة».

فالكلمات هنا لا تنهض شعريا بما تدلّ عليه فحسب : إذ أنّ المسافة بين الدال والمدلول قصيرة ؛ الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز أو تعتيم ؛ بيد أنها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج، وتضع المتلقّي في حالة التوتر الجمالي المسنون، الناجم عن متابعة هذه الحركية والإسهام فيها. وتقوم مفارقة التقارب النفسي الشديد من الوطن، مع البعد المكاني عنه بتوليد حسي عارم بالغربة واليأس والانقطاع، تشحذه العبارة التاريخية المشحونة «البحر دونك» لما تستحضره ـ ربما بطريقة لا واعية ـ في الوجدان العربي من نظيرتها الشهيرة «البحر أمامكم». وعندئذ ينتقل ـ فيما يبدو ـ إلى مقطع آخر، دون أن يترك فراغا يحدد به هذا التوزيع كما يفعل في كثير من الأحيان.

ولعلّ الانهمار النفسي، واستمرار المنادى : العراق، وعلاقة الزمن القريب بين اللحظة الحاضرة والماضية، لعلّ كل ذلك هو الذي يمسح فواصل القول الشعري ويدمج مقاطع الخطاب، دون أن يكف النمط السردي عن تحديدها، خاصة بالاعتماد على توزيع وحدات الزمن.

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراقُ ...
وكنت دورة أسطوانة.
هي دورة الأفلاك من عمري، تكوّر لي زمانه
في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه.
هي وجه أمي في الظلام
وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتّى أنام.
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

فاكتظّ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوبُ من الدروب !
وهي المفلّية العجوز وما توشوش عن «حزام»
وكيف شق القبر عنه أمام «عفراء» الجميلة.
فاحتازها إلا جديلة.

الحادثة الحسية التي يرويها عن مروره بالمقهى، وسماعه لدورة الاسطوانة التي حملت له العراق، لم تلبث أن تحولت من واقعة خارجية إلى موقعها الشعري ؛ حيث أسلمته إلى تيار وعيه فتدفقت مشاعره وتكرّر له عمره في لحظتين : إحداهما موغلة في القدم ؛ عند حلم الطفولة ورؤى الصبا المبكر بكل عناصره وشخوصه، أما اللحظة الثانية فهي الحاضرة الغائبة التي تقع في مقابل الأشباح وقصص الحب ورفيقة الصبا وأحاديث العمة وبقية ما سيتلو ذلك. هنا تنفرج المسافة قليلا في فضاء الخطاب الشعري لتتسع لطرف يسير من الرؤية ؛ حيث تعمر بالعناصر المنوعة الغنية بالأصوات والأشباح والحكايات. ولكن عملية التخييل التي تنزلق من دورة الإسطوانة كي تمتدّ إلى دورة فلك العمر عبر التطابق بين الدّورتين، لا تلبث أن تصنع من اللحظة الآنيّة شرنقة تنسج خيط الماضي الحريري وتعيد استحضاره، حينئذ تضيف إيقاع الزمن إلى الايقاع الصائت في البنية الموسيقية، وتنفث في المشهد عناصر تشكيلية عديدة منتزعة من صميم الوعي وحميمية الذكرى. لكن دون أن تتحوّل تلك العناصر إلى شيء آخر ؛ إلى رموز لدلالات كونية أعظم مثلا. فوجه الأم لا يدل على ذاته، أشباح النخيل التي تتخطف الأطفال هي نفسها فحسب. وشوشة القصص القديمة التي ترددها العجوز لا تحتمل تأويلا بعيد عن منطوقها.

هذا هو النهج التعبيري المباشر مهما كان مفعما بالحيوية. فالعناصر تتعدد فيه دون أن تتمدّد أو تتحوّل. تكوّن منظومة شاملة متماسكة ذات دلالة وحيدة لا تختلف حولها القراءات ولا تسمح بتعدّد الاجتهادات. إنّه يروي «بأمانة» ما حدث، لا يكاد يختلق شيئا. ومن ثم فإنّه يظلّ ذاتيا

مهما استخدم عناصر السّرد والقصّ، لا يقوى على إقامة أصوات أخرى تناونه وتنوش عالمه المتماسك. لا يبعد قيد أنملة عن تجربته الشخصية ولا يمضي ممعنا في تمثل الآخر القابع خلف ضمير المتكلم. إنّه يثيرنا ويمتعنا جماليا بقدر ما يصدق في تمثيل حالاته وإتقان محاكياته، مما ينجح في دفعنا لاستحضاره وإعادة إنتاجها بما يقابلها في طفولتنا. هذه النظائر المشعّة للتجربة المسرودة تمثّل الفضاء الحاف الوحيد بالنّص، حيث تتمدد الذكريات بارتياح على صفحته دون كثافة أو تكدّس؛ إنها ترى في اتساق طبيعي منغوم :

زهراء، أنت .. أتذكرين
تنورنا الوهّاج تزحمه أكف المصطلين ؟
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين ؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي رجال
كان الرجال يعربدون ويستمرون بلا كلال.
أفتذكرين ؟ أتذكرين ؟
سعداء كنّا قانعين
بذلك القصص الحزين، لأنّه قصص النساء
حشد من الحيوات والأزمان، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين (انداح) بينهما كيانه
أفليس ذاك سوى هباء ؟
حلم ودورة اسطوانة ؟
إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء ؟

نحن هنا حيال حركة ثالثة تصل بها القصيدة إلى ذروتها الغنائية التعبيرية. وهي تستهل بنداء اسم «زهراء»، ويبدو طبقا لمؤرخي السياب

أنه اسم مستعار لرفيقة صباه، يكنى به عن «رفيقة» بنت عمّه، ولعل صحبته لها ولغيرها من الأطفال، واندماجه في صف ضعاف البيت مع النساء قد وضعاه في هذا الموقف الذي يبدو للوهلة الأولى خارجا عن الإطار العام للقصيدة التي تستحضر ماضي الطفولة بأكبر قدر من التحنان؛ إذ يشير إلى صلابة عالم الرّجال المنهمكين في سمرهم وعربدتهم، في مقابل عالم الأطفال والإناث المستضعفين، ولكن هذا التقابل ذاته عزز التماسك الدلالي للنصّ، بما يبرزه من خصوصية المجتمع العراقي الذّكوري وانشطاره على هذا النسق. ويظل انحياز الشاعر «الرجل» الآن لهذه الطفولة الأنثوية هو الذي يمثل ثنائية الأم / الأب في خطاب السياب الشعري بتغليب أحد طرفيها. لكن البؤرة الدلالية المكثفة والجامعة لخيوط النصّ التي تسمح لنا باعتبارها أبرز نقطة في هذا التيار الغنائي المعبر هي تلك التي تتركز في عبارة «حشد من الحيوات» لتبلغ أوج عنفوانها في تمثيل كيان متوحّد من صورة الذات وهي مسكونة بأنس الرفقة الحانية. وإذا تمضي بقية القصيدة في رحلة التماهي بين الوطن والحبيبة، وبين الذات في صميم كينونتها وبين اسم هذا الوطن، فإن ذلّ الغربة وضعفها لا يلبثان أن يُسفرا بشكل حادّ عن بروز عنصر المال وتضخيم دوره في تحديد مصائر الرجال. وتنتهي القصيدة بحسرة ملتاعة، وانتظار - دون جدوى - للرياح وللقلوع التي هبت في مطلعها.

ويبدو أن النموذج السردي الغالب على هذا النص هو الذي أتاح للشاعر استجماع العناصر الشتيتة من صور الحاضر وذكريات الماضي ونسجها في اتساق وعفوية، بقدر واضح من الشفافية والتماسك والتوازن، بحيث تصبح في تقديمها لهذا الحشد من الحيوات تحقيقا شعريا للسمات الأسلوبية في ظواهر التنوع اللغوي والموسيقي، ويتضح أن الخاصية المميزة لهذا الأسلوب التعبيري في جملته، وللحيوي منه بالذات، أن المتلقي لا يجد صعوبة في تجميع الأشتات في محور دلالي واحد.

لأنّ فورة المشاعر ووحدة الاتجاه العاطفي وبروز التوافق بين الموقف الشّعري وأدوات التعبير، كل ذلك يصل بالتيار الغنائي إلى تحقيق استراتيجية تناوب العناصر مع انسجامها وتعددها مع وحدتها، وقدرتها على تنظيم وحدة إيقاعية شاملة كمظهر جمالي مهيمن على جميع وحدات النصّ.

حركية الترجيع والإنشاء :

يوظف السياب عددا من التقنيات التعبيرية اللافتة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مدهشة، تتجاوز الإطار الذاتي المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلباته وعذاباته الوجودية والاجتماعية. ولأنه كان واعيا بهذا الطابع المميز لشعره، ومخالفته للتراث الرومانسي المباشر الذي كان يتكئ عليه فنّ الأدب العربي المعاصر له، خاصة عند علي محمود طه الذي افتتن به مع نازك الملائكة، فقد أراد السياب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطابع الغنائي، وطموحه في أن يحقق مستوى أرقى وأشمل في إبداعه، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعري قائلا ـ كما ينقل عنه مؤرخوه ـ «لست شاعرا غنائيا، ولكنّني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة».

ولا شكّ أن محاولاته الأولى في كتابة المطولات التي فقد بعضها، واحتفظ بشذرات من بعضها الآخر متوزعة على عدد من القصائد، تستجيب بالفعل لنزوع سردي واضح مرتبط بالروح الملحمي البطولي، تعززه طريقته المنظمة في هيكلة نصوصه طبقا لأنساق مقطعية مرقمة ومتوازية. لكن مصطلح «الملحمية» الذي انبعث في العصر الحديث مقترنا بصبغة أدبية مسيحية عند كل من «إيليوت» و«سيتويل» اللّذين ما فتئ السياب يعلن استجابته العميقة لشعرهما من جانب، كما اقترن بطابع أيديولوجي ملتزم عند الواقعيّين الاشتراكيين ـ خاصة منذ تجارب بريخت في المسرح الملحمي من جانب آخر، هذا المصطلح لا يمثل مركز الثّقل

الاستراتيجي في خطاب السياب الشعري، ولا البؤرة التي تتفرّع عنها تقنياته التعبيرية، وإن كان يتماشى معها في بعض الأحيان كما رأينا عند تحليل أبنيته الايقاعية. وربّما كان لايحاء كلمة «الملحمة» في الوجدان العربي، وما تشير إليه من بطولات كبرى في الصراعات التاريخية الدامية، والمواقف الفذّة التي يتّخذها عظماء الفنّانين دخل في تطلع السياب لأن يكون ملحميا بدوره. فإذا تساءلنا عن أبرز مظاهر الحركية المتحققة في خطاب السياب الشعري وجدنا أنها متعددة ومتداخلة، وأن بوسعنا أن نشير إلى عدد منها:

- الترجيع
- الإنشاء
- التناص
- الأسطرة
- الترميز

وكان علينا أن نبحث عن نماذج شعرية محدودة الطول تتجلّى فيها هذه التقنيات، باعتبارها مكونات البنية النصّية المشعّة في بقية عناصرها المتشابكة، وأن نلاحظ دائما تداخلها البنيوي في تكوين نسيج التعبير.

فعمليات الترجيع مثلا لا تقتصر على مستوى الإيقاعات الصوتية، عندما يعتصر السياب [كان هذا الفعل من مفضّلياته] ما في الكلمات والجمل من طاقات موسيقية يأخذ في توزيعها وتنميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها على طريقة المحاكاة ليفجر مكنوناتها السحرية، مثل «باب» في قصيدة «مرحى غيلان» و«مطر» في «أنشودة المطر» و«جيكور» في أغانيه ومراثيه العديدة، وكذلك «هياي، كونغاي، كونغاي في قصيدة» من «رؤيا فوكاي» وغيرها من عشرات الأعمال التي ترتكز على محور صوتي يمثل ترجيعه بشكل منتظم البؤرة الايقاعية والدلالية للنّص.

كما أنّ هذا الترجيع يتجسّد أيضا في بعض الأبنية الصرفية للكلمات التي تدلّ على المحاكاة، وهي الأفعال المصنفة ثلاثيا ورباعيا مثل «سحّ» و«نثّ» و«ضعضع» و«عضعض»، وقد لوحظ أن استخدامها عند السياب وقد اتسم بالتّكاثر بدءا بديوانه «أنشودة المطر»، وقدم أحد الباحثين[7] جدولا مفصلا لها في دواوين السياب، وجملتها - طبقا لما ورد عنده - تبلغ 28 فعلا مضعّفا تتكرر بما يربو على 150 مرة. ويربطها الباحث بمراحل حياته المختلفة : حيث تعبر في تقديره عن «احتدام الصراع السياسي والاجتماعي في الشطر الأول من عمره، وعن «احتراق الجسد النحيل عند مرضه». وأحسب أننا بحاجة إلى تحقيق الظاهرة أسلوبيا أولا ؛ أي التأكد من ارتفاع نسبة هذه الصيغ في شعر السياب عنها لدى غيره، فإذا ثبت ذلك بالبحث المقارن، وظنّي أنه قد يثبت، فإن التفسير الملائم حينئذ ينبغي أن يتعلق بطبيعة النسيج اللغوي والاتجاهات الأسلوبية الغالبة في شعر السياب، بدلا من هذه القفزة النوعية الضخمة التي تربط بين ظواهر غير متجانسة مثل وقائع الحياة وصيغة الكلمات ؛ خاصة عندما تتناقص هذه الوقائع وتظل الصيغ هي ذاتها في كل الأحوال. كما يتمثل الترجيع على المستوى الصوتي والصرفي فإنه قد يمتدّ ليشمل بعض النماذج النحوية المتداخلة مع الترنيمات الصوتية المؤلفة لها، ولنأخذ نموذجا لذلك قصيدة السياب الشهيرة «النهر والموت» التي يقول مطلعها :

بويب ..
بويب ..
أجراس برج ضاع في قرارة البحر.
الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر

(7) انظر : عبد الكريم حسن : المصدر السابق ص 46/41.

بلّورها يذوب في أنين
«بويبٌ .. يا بويب»
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر.

فكلمة «بويب» التي تتكرر في تفعيلة متآكلة، في المطلع والوسط البلّوري الذائب وقبيل نهاية المقطع، تمثل رقية سحرية يحدد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية، بحيث يتمّ تحفيز الطبيعة الصامتة لاسم النهر عن طريق المحاكاة واستثمار صيغته المصغرة لانبعاث حروفه حتى تعود للتصويت والدقّ في عملية الإسناد النحوية الأولى «بويب .. بويب .. أجراس برج». لكن هذا الدقّ الناعم الذي يكاد يولد متلاشيا ضائعا في قرارة البحر يبدو مثل البرج اللاّمرئي الذي ينبعث منه. هنا تتمّ دلاليا بداية «أسطرة» الاسم وربطه بالأعراف الميثولوجية. ويلعب الترجيع الصوتي دورا هاما في هذه الأسطرة، حيث يتحول النهر الريفي الصغير، باسمه الطريف، إلى برزخ مفعم بالدلالة التي لا يكاد الرمز العادي يطيقها. ففيه تختمر رؤى الحياة والموت، وتتمثل قوى الإخصاب والطفولة، والوجود والعدم، بحيث نراه يفيض بالمعنى بأكثر مما يتدفق بالماء.

ثم تأتي المتوازيات النحوية في الجملة الثانية من المقطع:
الماء في الجرار، والغروب في الشجر

لتحدد مناط الشعرية في التركيب. فبالرغم من شكلها التقريري الذي يخلو في ظاهره من آليات التصوير، فإنّ تحويل الماء من النهر إلى الجرار، وامتلاء الشجر خاصة «بسائل» الغروب، عبر «في» الظرفيّة وعن طريق التوزيع المتماثل الذي تقوم به «واو» العطف، كل هذا يوقظ لدى

المتلقّي شعورا جديدا بالأشياء، يتولد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبي، لكنها كافية لخلق درجة عالية من التوتّر الجمالي.

وعندما تنفتح الجرار «أجراسا» من المطر، فإن هذه المفعولية تعزّز الانحراف وتصل بالتركيب إلى درجة السّخونة الشعرية اللازمة. ويقوم ترجيع اسم النهر مرة أخرى بدور الناقل للمشهد الخارجي إلى عالم الشاعر الباطن. حيث يتضاعف حسّ الشاعر بتضاعف الفعل «يدلهم» وصبّه المتكاثف للحنين في دمه حتّى يمتزج به ويتصل سائله بماء السماء المقدس الحزين.

وتفتتح صيغة تعبيرية جارفة وحارقة، مكونة من فعل الرغبة الحاني :

«أود» + «لو» الشرطية سلسلة من مظاهر التحنان يتمّ ترجيعها عدة مرّات في المقطع التالي يمكن أن تستصفى هكذا :

- أودّ لو عدوت في الظّلال
- أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال
- أود لو أخوض فيك، أتبع القمر
- أود لو غرقت فيك، ألقط المحار

فتتصاعد عملية التماهي مع النهر الذي يطفح بمفارقة الجمع بين الموت والحياة في نفثة واحدة، وترتفع في الوقت ذاته شحنته الدّلالية لتعلو على مستوى الرمز مشارفة أفق الأسطورة. ويتحول «بويب» هذا من جدول متواضع عند قرية «جيكور» بريف البصرة، إلى بؤرة مكثفة بأمواج الدلالات الشعورية والكونية، وهو يقف في مقابلة الشاعر الذي يخاطبه مقدما له طقوس المودة وشعائر التقديس.

وحين يتابع خطاب النهر في المقطع الثاني من القصيدة، تتحول الأجراس إلى نداءالدم في العروق، وتبرز إرادة البطولة عاتية في خطاب السياب :

أود لو عدت أعضد المكافحين
أشد قبضتيّ ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة، إنّ موتيَ انتصار

هنا لا يمكن أن يفيد حساب المفردات «رقميا» لتغليب جانب الموت على هذه الإرادة القصوى للحياة ؛ حيث ينبثق «البعث» من الجدلية التي تنتصر للوجود على العدم بقدر ما تنجح تقنية الترجيع في تحقيق درجة عليا من الشعرية. بيد أن حيوية السياب الشعرية لا تمتاح من مصدر واحد، ولا ترتكز على نموذج مكرور ؛ إذ أن مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آليّا جامدا إن لم تتخلله انتقالات تهزه وتعيد المتلقي إلى الإحساس النشط بفاعليته.

وإذا كان الشعر هو الذي يعيد للغة طابعها البعثي المحفّز عندما يبثّ في الكلمات روح الأشياء، ويجعل الأسماء سببية ويربط بين الصوت والدلالة، متجاوزا الاعتباطية المصمتة، فينفخ في أشكال اللغة حتّى تغدو مسكونة بالحركة والحيويّة، فإن بعض مقاطع السيّاب تعمد إلى تفجير هذه الحيوية عبر الاستخدام المتوالي للصيغ الإنشائية من نداء وأمر واستفهام وتعجّب بنسبة تفوق - فيما يبدو - مثيلاتها في خطاب الشعر المعتاد. عندئذ تلعب الصيغ النحوية ومعدلات تكرارها وترجيعها دورا أساسيا في حركية هذا الأسلوب. ولنرقب ذلك مثلا في القصيدة العاشرة

من مجموعة «سفر أيوب» التي يتضمنها ديوان «منزل الأقنان» حيث تمضي هكذا :

يا غيمة في أول الصباح
تعربد الرياح
من حولها، تنتف من خيوطها، تطير
بها إلى سماوة تجوع للحرير.
سينطوي الجناح،
ستنتف الرياح ريشه مع الغروب،
يا غيمة ما أمطرت تذوب.

لكن يا ترى إلام تشير هذه الغيمة المناداة الباكرة، وقد أخذت الريح تنوشها حتّى ليتهددها الذوبان قبل أن تمطر ؟ وهذا الجوع للخيوط الحريرية المتناثرة يتربص بها عبر مجموعة من الأفعال المتتالية «تعربد، تنتف، تطير، تذوب» بشكل يدفع الخطاب إلى انقلاب فجائي تحل فيه صيغة الأمر محل النداء :

فأبرقي وأرعدي وأرسلي المطر
ومزقي ذوائب الشجر.
وأغرقي السهوب
وأحرقي الثمر.
سترجحنّ بعدك السنابل الثقال بالحبوب
وتقطف الورود والأقاح
صبية يؤج في وجنتها الجنوب
وأنتِ أنت ذرة من الدماء والجراح.

ماذا تعني تلك الغيمة التي يتراوح الحديث إليها هكذا بين النداء والأمر ؟

لو كانت تشير إلى سحابة فعلية يضرع إليها الشاعر لما كان هناك سبب لدفعها بالتناثر والذوبان العبثي قبل أن تمطر، ولما كان ثمة مبرر لهذه الحمية التي تتلبسه وهو يهتف بها مستصرخا كي تنفجر خصبا ونماء ! عندئذ يأتي دور التوازي في صيغة النداء ليقيم التوازن بين طرفي الدلالة :

وأنت، يا شاعر واديك، أما تؤوب
من سفر يطول في البطاح
تراقص النهر
وتلثم المطر أما سمعت هاتف الرواح ؟
«خام وزنبيل من التراب
وآخر العمر ردى». ويطلع القمر.
فأبرق، أرعد، أرسل المطر
قصائد احتوى مداها دارة العمر.
يا غيمة في أول الصباح
يا شاعرا يهمّ بالرواح
يودّع القمر.

هنا تكتمل جماليّا بنية النّص الشعري، بعد أن أشبعت دوائر الخطاب بهذا التوازي الفادح بين غيمة الصباح وشاعر الوادي في مجموعة أفعال الأمر ذاتها، بعد أن انسرب إليها بشكل خاطف هاتف الرواح الذي يحاورها من داخل الوعي العميق بقدر الإنسان ينذرها بحكم الرّدى، لكنّه لا يقوى على الحيلولة دون فعل الانبثاق العظيم : طلوع القمر.

حينئذ تعود لتتوحد من جديد على صعيد الخطاب المتتالي تلك الغيمة الباكرة مع الشاعر الذي يهمّ بتوديع الكون بعد أن يكون قد أضاءه مليّا بأقمار الشعر. فتقوم وحدة المنادى ومن تتوجه إليه أفعال الأمر صيغ

المستقبل بدور الجهاز العصبي المكشوف الذي يمنح النص بداهته ويضفي عليه تلك الصبغة الحيوية، حتّى وهو ينذر صاحبه بتوديع الحياة ؛ إذ أنه سيظل يسكب عبر كلماته الشعرية ضوءه القمري الفاتن.

لعبة الأقواس :

في تعليق مقتضب يثبته السياب في هامش إحدى صفحاته يشير إلى أن الأقواس لا تعني بالضرورة تضمينا لكلام آخر، ثم يسكت عما تعنيه حينئذ ولعلنا قد لاحظنا في القطعة السابقة تحديد علامات التنصيص لما قاله هاتف الرواح «خام وزنبيل من التراب. وآخر العمر ردى» ويظل بوسعنا حينئذ أن نتحدث عن تقنية «التناصّ» في خطاب السياب الشعري دون أن نثقل على القارئ بالجهاز المفاهيمي النظري الذي يخدمها، اكتفاء ببهاء المشهد الشعري الخصب وهو يوظفها لإنتاج دلالته الحركي عند السياب. وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة في استخدام هذه التقنية بوعي كبير يجعله يمزج مستويات خطابه الشعري بعناصر سردية وشعبية ورمزية وأسطورية، بأبيات من شعراء سبقوه، وفلذات مما قاله من قبل، وجمل مما كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه، لكن أثر التحام أجزاءالخطاب مازال ماثلا أمام العيان، حيث يقوم التّحالف في اتجاه الخطاب الاستراتيجي والتفاعل بين طرفيه بمهمة توليد معناه الجديد. ولما كانت جميع نصوص السياب حافلة بأشكال عديدة من هذا التناص فإن حسبنا أن نكتفي بقراءة مقطوعة واحدة من شعره السياسي الساخن كي نتبين طريقته في هذا التوظيف، وكيف تتخلل أدواته الأسلوبية جميع مستويات تجاربه الشعرية.

عندما يصف السياب مدينته العظمى «بغداد» بأنها «مبغى كبير» يهرع في هامش الصفحة ليثبت أن القصيدة قد «كتبت في العهد المباد قبل ثورة 1958»، ويشكك نقاده في مصداقية هذه التقية، لكن بوسعنا أن نريح ضمير السياب ونفهم «بغداد» هنا باعتبارها نموذجا للمدينة العربية

في جميع الأقطار، قبل الثورات وبعدها أيضا، طالما هي لم تعرف أنوار الحداثة ولم تسطع عليها شمس الديموقراطية. لكننا لا نريد أن نتناول بالتحليل الدلالة السّياسيّة للقصيدة، بل تتبع كيفية تولدها عبر تجاور أجزاء القول الشعري. فنلاحظ على الفور أن القصيدة لا تمضي بطريقة غنائيّة وصفية مألوفة؛ بل تعمد إلى تقطيع بعض المشاهد السردية وتوزيعها على أسطر تعتمد على التقابل التشكيلي فيما بينها بحيث يخلق فيها لون من تناص السياقات المتوازية، فهو يقول في المطلع :

بغداد ؟ مبغى كبير
(لواحظ المغنية
كساعة تتكّ في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار)
يا جثة على الثرى مستلقية
الدود فيها موجة من اللهيب والحرير

فالقوس الذي يفتحه الشاعر مباشرة بعد المطلع المثير يفصل بين المدينة ومعادلها الموضوعي : لواحظ المغنية، وهو لا يضفي عليها أيّة صفة مباشرة تسمها بالعهر، بل يعمد إلى خلق سياق سردي، عبر تشبيه طريف لها، لا يستخلص منه سوى الآلية الرتيبة لتكات السّاعة، والعمومية المفضوحة في محطة القطار. لكنه عندما يغلق القوس يظلّ التناظر الإيقاعي والدلالي بين المغنية والجثة المستلقية يخترق حاجز القوس ليوحد بين أطراف التعادل، ويجعل من مظاهر الترف المادي في المدن العربية موجة دودية من اللهيب والحرير تغلق دائرة المقطوعة برويها المكرور. فقصة «لواحظ» التي اقتطعت بعض فلذاتها، ولم ترو بقية تفاصيلها تتقاطع مع الجملة الهجائية «بغداد .. يا جثة» لتدمج سياقين : أحدهما غنائي خطابي، والثاني سردي مبهم، في عملية تناص حاذق، لا يشترط لنجاحه العثور على مصدره أو تكملته، بل يكتفي في تفصيله بما يبثه من تقاطع

وتواصل واختراق لحاجز الأقواس. وتأتي الجملة الشعرية الثانية بتقاطع من نوع آخر، كأنه شرح وتعميق لاهث عبر نموذج آخر من التقابل التماثلي :

بغداد كابوس : (ردى فاسدٌ
يجرعه الراقدٌ
ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير :
العام جرح ناغر في الضمير)

وهنا نجد أن عملية التنصيص بالقوس لا تعزل نموذجا سرديا كما سبق، وإنّما تورد تعقيبا ممعنا في تمثيل الكابوس بطريقة تعبيرية لافتة، فأبرز ما يبهظ الإنسان في الكابوس هو تطاوله الزمني، ويتمّ أداء هذا التطاول هنا باستثمار طريقة شعبيّة معروفة عبر «تداخل الإسناد» «الساعات أيام، الأيام أعوام، العام نير» وهو النموذج ذاته الذي يستخدم مثلا في حكاية «البيضة والدجاجة والقمحة والحداد الخ». ولكن الشاعر لا يلبث أن يغرس الكلمة الأخيرة في وجدان المتلقي عندما يصبح «العام جرح ناغر في الضمير». هنا يوهم الشكل باستمرار صيغة التناص وتداخل السياقات، لكنه لا يتمّ إلا على مستوى التماثل في نموذج الإسناد بين اللغة الفصحى والشعبية في أساليب الأداء، حينئذ تلجأ الصيغة الشعرية إلى حيلة القافية لإغلاق الدائرة المفتوحة وإشباع الجملة باكتمال الإيقاع، وكأن إغلاق القوس ليس كافيا لهذه الوظيفة.

يبدو أن القفزة المدهشة التي تقوم بها الأبيات التالية تحقق واحدا من أنجح نماذج التناص في الشعر العربي المعاصر، دون حاجة لوضع الأقواس أو التقاطع عبرها :

عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر،..

ويسكب البدر على بغداد
من ثقبي العينين شلالا من الرماد

هنا بوسع مدينة عربية أخرى أن تحل محل بغداد وعيون مهاها الساحرة ؛ فبغداد التي أصبحت مبغى يمتهن الحب انتهكت قداسة تاريخها العاطفي وخيبت ظن شاعرها القديم «علي بن الجهم» الذي يقال إنها قد نجحت في تحضيره وتثقيفه وترقيق حياته ولغته، حتّى نسي كلابه وتيوسه البدوية، فقال فيها بعد الشطر الأول :

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري.
لكن بغداد المظاهرات والثورات الدامية تجعل عيون المها ذاتها :
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر

فتبرز أمامنا صورة الحداثة الشعرية وهي تتمزّق لتجرّ وراءها حداثة الحياة، عبر هذا الإسناد الانحرافي المدهش. وتمتد صورة ثقوب الرصاص في صفحة البدر لتخترق ضمير الشاعر بدر، فتجعله يسكب على مدينته الغادرة - بدلا من ضوئه الغامر الحنون السحري - شلالا من الرماد، وبدلا من شعره الرومانسي نفحة سيريالية محدثة. ويتجلى حينئذ أن التناص الذي يذهلنا لا يقوم بين السياب وهذا الشاعر البدوي المدجن فحسب، وإنما يقوم أيضا بينه وبين كل من «إليوت» و«لوركا». فهذا البدر المثقوب يبدو أنه قد انفلت إلى قصيدة السياب من أقمار لوركا الرمادية التي طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها وغازلها وهجاها. كما تدفق هذا «الرماد» - حتّى صار شلالا - عبر أربعاء إليوت الشهير الذي طالما تملاّه السياب، وهنا نشهد في أربعة سطور شعرية فحسب تمازج أربعة عوالم شعرية بما يفصلها من آماد زمنية ومكانية، منصهرة عناصرها كي تشفّ عن هذه الرؤية الحداثية الفائقة.

وتلعب الأقواس - مرة أخرى - دورا هاما في تمايز أجزاء الخطاب الشعري واختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها، دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقحام كلام آخر في النصّ. وهل هو لنفس الشاعر في مرحلة مختلفة، كما يحدث كثيرا عند السياب الذي ينمي لغته ورموزه ويعيد استخدام لوازمه الخاصة، أم أنه مجتلب من سياق خارجي كان معروفاعنده وعند قرائه، ثم لم يعد بنفس الدرجة من البداهة والوضوح بعد تغير القرائن الحالية، دون أن يبقى في المقال ما يشير إليها :

وتعصر الدروب، كالخيوط، كلها
في قبضة مارده
تمطها، تشلها
تحيلها دربا إلى الهجير.
وأوجه الحسان كلهن وجه «ناهدة»
(حبيبتي التي لعابها عسل
صغيرتي التي أردافها جبل
وصدرها قُلل)
ونحن في بغداد من طين
يعجنه الخزّاف تمثالا،
دنيا كأحلام المجانين
ونحن ألوان على لجّها المرتج أشلاء وأوصالا.

ففي سياق تمثيل قبضة السلطة الباطشة التي تسحق فردية الإنسان وتمحو إنسانيته، وتطحن الأشياء وتحيلها إلى هجير تتحول كل النساء إلى موضوع شبقي بحت مثل ناهدة - لعلها من معالم المبغى البغدادي الصغير.

ويأتي التغزل بمفاتنها الجسدية المثيرة للشهوة فاصلا مرحا وموجعا بين شطري الرحى التي تسحق بغداد وأهلها وتجعلهم عجينة خزاف

يشكّلها بطغيانه كما يريد. فوجهة المعنى قبل القوسين وبعدهما مخالفة لما بينهما، لأن إيقاع الأسطر الشبقية وجودي مفتون.

وماحولها عدمي مطحون، ويلقي هذا التخالف ذاته في نفوسنا ثقل القرار الدلالي العميق. أما مصدر هذه الأسطر المقوسة، وهي قطعة من أغنية شعبية عراقية رانجة، تشبه ما يشيع في الريف المصري مثلا عن مرمر النهدين، وجبل الرّدفين، ولعاب الغانية العسلي، فإنّ ذلك يظل سؤالا مفتوحا لا يعوق تلقينا لهزات التخالف النصّي وما ينتجه من فعالية جمالية، كما لا يعوق الشعور الذي يتولد بشكل غير مباشر لدينا ونحن نقابل هذا النوع من الهوى الغريزي الشبق بعشق مثالي آخر كانت عيون المها قد علمته لشعراء بغداد في عصرها الذهبي السابق.

الأسطرة وصناعة الرمز :

كان السيّاب واعيا بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التي أجاد استثمارها منذ بداياته، عندما اطلع على مسودة الفصل الذي ترجمه «جبرا ابراهيم جبرا» عن الأسطورة من كتاب «فريزر» الشهير «الغصن الذهبي» ومنذ عاين كبار أساتذته في الشعر : إليوت وسيتويل ولوركا، وهم يتعمدون بماء الأسطورة في صناعتهم للرموز الشعرية، فأخذ شاعرنا يدافع بلغة نقدية جدلية عن هذا الموقف بقوله : «هناك مظهر مهمّ من مظاهر الشعر الحديث، هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة ؛ إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس ممّا هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسود قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحدا فواحدا، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا. فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم،

عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد»[8].

ما يهمنا في هذا الدفاع هو ما يتجلّى فيه من شعور السيّاب بالحاجة الملحة إلى صناعة الرّمز من المواد الأسطورية أو غيرها، نظرا لأنّ العناصر التعبيرية المباشرة قد فقدت فاعليتها، وانسحبت إلى هامش الحياة. ومن ثم فإن الأسطورة - والأسطرة التي تتمثل في تحويل العادي إلى أسطورة - هما اللّذان يعيدان الشّعر إلى قلب الحياة النابض بالحرارة وبراءة البكارة.

ودعك مما يشف عنه تحليل السياب من صبغة مثالية واضحة، عندما يصم عالم اليوم بالمادية والفقر الروحي والخلو من الشعر، فهذا شأن الشعراء في إحساسهم بضرورة رسالتهم للكون، وإلا فمتى كان هذا العالم مفعما بالشعر ومحكوما بهيمنة الروح النقي الخالص لدى من يعيشه قبل أن يحيله التاريخ إلى أسطورة ؟ أقول : دعك من ذلك ولنتأمل نقديا طريقته في بناء رموزه واصطناع أساطيره.

وما دمنا قد مضينا في قراءة الجداول الإحصائية والاهتمام باستخلاص نتائجها الكلية الدالة فإن بوسعنا الإشارة إلى أن جملة العناصر الأسطورية التي يوظفها السياب ابتداء من ديوانه الناضج «أنشودة المطر» تبلغ (36) عنصرا يتكرر (217) مرة وأن الإشارة إلى المسيح والصّلب تتمتّع بأعلى نسبة في هذه الرموز إذ تبلغ (65) مرة تليها الإشارة إلى تموز وعشتار التي تصل إلى (41) مرة، ثم قابيل وهابيل التي تستخدم (24) مرة، والسندباد الذي يتكرر (14) مرة. ومعنى هذا أن الانطباع الشائع عن إسراف السيّاب في استخدام الأساطير الغربية دون العربية

---

(8) انظر : مجلة شعر، العدد الثالث، السنة الأولى، نقلا عن مقدمة.

الشرقية غير صحيح. وقد أفردت بحوث أكاديمية لتوظيف السياب للأسطورة تحفل بكثير من التفاصيل التي تغنينا عن الإضافة في هذا الجانب، وتدفعنا إلى الاهتمام بما يتميّز الأسلوب التعبيري به من خلق الأساطير الخاصة ـ وهو ما نسميه بعمليات الأسطرة ـ ضمن آليات الترميز الشعري العام.

وصناعة الرمز الشعري غير مقصورة بطبيعة الحال على المذهب الرمزي ذي الخصائص المكثفة والتقنيات المعقّدة في تكوين الرموز وتوظيفها، بحيث تمثل الاستراتيجية القصوى لمجموع أدوات التعبير الأخرى أما في الأداء الشعري الذي يخضع لاستراتيجيات أخرى، كما هو الحال في أسلوب السياب الحيوي، فإنّ صناعة الرموز تتبع آليات أقلّ كثافة وأكثر شفافية تهتمّ بالتوصيل الدلالي والشعوري ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق. وهناك معايير نقدية لقياس الرمز في النصّ الشعري من ناحية الطول والعمق، وهي تعتمد في جملتها على درجتي الانتشار والكثافة ومداهما، إذ يمكن للرمز أن يستغرق القصيدة بأكملها، ويمكن له أن يشغل جزءا هاما منها يقع في جملة مقتطعة أو أبيات. كما يمكن له أن لا يمتدّ بهذا الشكل، بل يظل محصورا في نطاق محدود من القصيدة، مما يؤثر في عملية التشكيل الرمزي ويحدد مداها نوعيا. من هنا فإن استمرار الرمز على طول القصيدة كلها أو مجموعة القصائد لا يمثّل وحده العامل الحاسم في الترميز، بل تضاف إليه طبيعة الرّمز ذاته، ونوع العلاقة التي يقيمها بين المستويين اللغوي والعاطفي للتعبير، ومدى تواتر المؤشرات التي تؤدي إلى الحدس بدلالته. وحينئذ يمكن لنا أن نتبين مستويات الرمز طبقا لدرجة شفافية المادة الاستعارية التي تقدمه. فكلما

اشتدت كثافتها حجبت ما تشير إليه وأصبحت أكثر دخولا في مجال الرؤية بما يترتب على ذلك من تحولات أسلوبية.

وعلى هذا فإن التقسيم الأوّلي للرمز يتدرج في مجال التخييل وطاقاته من الرموز المعتمة التي تستجيب مع ذلك للتحليل النصّي الكاشف إلى الرّموز التشكيلية التي تقدم بذاتها صورة أيقونية دالة حتّى نصل إلى تلك الرموز الغائرة التي لا تدل لدى المتلقي سوى على آثار استجابة عاطفية بعيدة. وعن طريق الربط بين هذين المستويين من الانتشار والعمق يمكن للباحث أن يقيس أهميتها ودلالتها[9].

وقد مارس السيّاب صناعة الرّموز الشّعرية بطريقته التعبيرية الخاصة، فبعضها يمتدّ عبر عديد من القصائد، مثل «المطر» في «أنشودة المطر» ومثل «جيكور» و«بويب» في دواوين مختلفة كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وبعضها يقتصر على عدة قصائد محددة مثل «وفيقة» في ديوان «المعبد الغريق».

ونريد أن نتوقف عند هذا النموذج من الترميز في خطاب السياب الشعري حتى نتأمّل آلياته ومداه. فوفيقة هي بنت صالح السياب ابن عم جده عبد القادر، يقول مؤرخوه إنها كانت صبية جميلة في سنّ الزواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة الباكرة. غير أن التّقاليد والعادات العائلية كانت تمنعه أن يغازلها أو يذكرها في شعره، ومع هذا ظلّت ولو في الخفاء مثله الأعلى الممتنع حتى نهاية حياته، وكانت قد تزوجت وماتت وهي تضع مولودها في حدود عام 1953[10].

---

(9) انظر : Bousono, Carlos : Teoria de la expression poetica

(10) انظر : عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب حياته وشعره، بيروت 1971 ص 72/25.

وقد تحوّلت في رأي بعض النقاد بحيث أصبحت تجمع في طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمه. فهي فتاة من عائلته ماتت أمها وتركتها يتيمة كما حدث لبدر، أي أنها في شخصها تمثل مشكلة بدر، وهي في موتها تمثل الأم. وقد تفيدنا هذه البيانات في تفسير الطابع المثالي والميثولوجي الذي يضفيه الشاعر على هذه الشخصية، وتحديد طريقة انبثاقها المتأخر في شعره بعد أن تحولت إلى ذكرى بعيدة لا تعوق عملية الترميز.

فإذا ما طالعنا القصيدة الأولى التي تمّ فيها هذا التحول من مجرّد ذكرى مراهقة إلى رمز كلّي يتذرّع بإطار خارجي مادي هو «شباكها»، ويضفي عليه من الدلالات ما يتجاوز بكل تأكيد معناه الحسّي المباشر، وجدنا أن الوسيلة التي يصطنعها السياب لتحقيق هذا التحول الوظيفي تتمثل على وجه التحديد في خلق مجموعة من المؤشرات السّياقيّة المصاحبة، ذات طابع ميثولوجي في معظم الأحيان، لإحاطة شبّاك «وفيقة» بهالة تخييلية تخلع عليه إيحاءات رمزية ليست موحّدة الدلالة، فهو يقول عنه:

شباك وفيقة في القريه
نشوان يطل على الساحه
(كجليل تنتظر المشيه
ويسوع) وينشر ألواحه.
إيكار يمسّح بالشمس
ريشات النّسر وينطلق،
إيكار تلقّفه الأفق
ورماه إلى اللجج الرمس.

فالصفة الأولى التي يضفيها على الشباك أنه نشوان؛ أي في ذروة الوجد بالحياة، وهذه مفارقة واضحة، فوفيقة ـ الفتاة ـ قد ماتت منذ سنوات بعيدة، وشباكها يغلفه النسيان، لكن مخيلة الشاعر تبعثه وتجعله يطلّ على القرية، وهو يتفادى تسمية هذه القرية حتّى لا يثير تزاحما في الإيحاءات يشتت تأثيرها، بيد أنه يربطها بمكان آخر عبر توظيف إيحاءات القداسة في أرض المسيح وهي تنتظر بعثه. ثم لا يذهب إلى أبعد من ذلك في استثارة الدلالة الرمزية للبعث وتجاوز الزمان، بل ينتقل فجأة بايقاع متلاحق إلى رمز مضاد، يتمثل في أسطورة إخفاق «إيكاروس» الذي خلق في السماء بجناحين من الشمع لم يلبثا أن ذابا عند اقترابه من الشمس فسقط في لجة الرمس وهو يحاول تجاوز المكان. لكن هذا الاقتباس لو تأملناه يظل معلقا في فضاء القصيدة؛ إذ يعزّ على الشاعر أن يربطه بشباك وفيقة بتشبيه أو استعارة أو غيرها من أدوات التعالق. إنه يظل مجرد عنصر سياقي مصاحب يضفي إيجاده ـ عبر التّرابط ـ على ظلال الشباك، ويتعين على القارئ أن يحدس ولو بشكل مبهم نوع العلاقة بين هذه العناصر. فأسطورة «إيكاروس» الدالة على إخفاق نشدان المستحيل تومض بظلها الثقيل على النصّ الذي كان يسعى لبعث شباك وفيقة وبثّ الحياة فيه، عندئذ يعود إليه الخطاب يبغي تحريكه :

شباك وفيقة يا شجرة
تتنفس في الغبش الصاحي
الأعين عندك منتظرة
تترقب زهرة تفاح
وبويب نشيد
والريح تعيد
أنغام الماء على السّعف

تتضافر غنائية الايقاع الموسيقي في هذا المقطع الراقص مع نزعة العودة إلى الأصل الفطري للشبّاك عندما كان شجرة تتنفس في الصبح مثله، وتتساقط عليه خيوط الرؤية وتحوطه حالات الترقب حتّى تتفتق فيه الحياة وتبزغ في شكل زهرة، تتضافر هذه الحياة العناصر لتنمي وتعزز دبيب الحياة فيه. بما يجعله يقترب من إمكانية تحقيق معجزة النشر. عندئذ تشرئبّ بدورها بقية العناصر الأسطورية التي تنهض من شعر السياب ذاته لتسهم في موكب التّحليق، فيأخذ «بويب» ـ النهر الذي جعله ميثولوجيا ـ في الإنشاد، وتلعب الريح بأنغام الماء على «سعف النخيل». إن وحدة الطبيعة بكل ما تحمله من أجنة أسطورية أسهم السياق النصي لشعر السياب في توليد كثير منها تشترك في موكب البعث المحيط بهذا الشباك، فيبدأ في التحول إلى رمز لما لا يتجسد في معنى وحيد، لشدة رهافته وإبهامه.

وحينئذ يستكمل الشاعر مشهده للامعقول لروحين يترامقان عبر سور الوجود :

ووفيقة تنظر في أسف
من قاع القبر وتنتظر
سيمرّ فيهمسه النهر
ظلاّ يتماوج كالجرس
في ضحوة عيد،
ويهف كحبات النفس
والريح تعيد
أنغام الماء (هو المطر)
والشمس تكركر في السعف
شباك يضحك في الألق ؟
أم باب يفتح في السور

فتقر بأجنحة العبق
روح تتلهف للنور.

وفيقة التي تنظر أسيفة من قاع القبر لا تتحول إلى كائن عبثي، فلها حياتها هناك في الوجدان العربي المسلم، لم تتحول بحدث، مازالت تنتظر مرور ظله الذي يتماوج كالجرس.

هنا نجد السياب يوظف أسطورته التعبيرية المميزة، فمفردات النهر والجرس والمطر والكركرة والسعف هي أدوات سيابية حميمة اشتركت كثيرا في تحقيق الشعرية عنده، والعودة إليها تمثل بحثا لغويّا يضاهي في شحذه لدلالة الرمز الجديد «شباك وفيقة» ما تقوم به العناصر الميثولوجية العامة. أي أنه في هذا المقطع يستحث رصيده من الكلمات التي سبق له أن شحنها بطاقة تعبيرية فذة على مدى قصائده كلها كي تقوم بدورها في تحريك المشهد وفتح باب في سور الحياة والأبدية يسمح للأرواح بالانعتاق والعناق والدخول إلى عالم النور المتوحد. هذا الانعتاق لا يلبث أن يفجّر بدوره الطاقة الأسطورية الذاتية لديه :

يا صخرة معراج القلب
يا «صور» الألفة والحب
يا دربا يصعد للرب
لو لاك لما ضحكت أنسام القرية،
في الريح عبير
من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا
«عوليس مع الأمواج يسير
والريح تذكرة بجزائر منسية
«شبنا يا ريح فخلينا»

في مقطع واحد مكتنز تتلاقى ملحمة المعراج الإسلامي مع ملحمة الأوديسة اليونانية، لترتكز على صخرة الأولى وأنشودة الثانية للريح.

«شبنا يا ريح فخلينا»

كي تصنع إطارا رمزيا لهذا الشباك، فلا تطل منه وفيقة من العالم الآخر فحسب، بل تبدو منه روح الشاعر وهي تبحث عن الخلاص والصعود للملكوت الأعلى. بحيث يغدو هذا الشباك وقد حدد منظورا كونيا متجاوزا للزمان والمكان. يصبح شباكا للعالم كله :

العالم يفتح شباكه
من ذاك الشباك الأزرق
يتوحّد يجعل أشواكه
أزهارا في دعة تعبق

استحال الشباك الأزرق إلى سماء، وأخذت أشواكه تغرق في دعة الزهور العاطرة إذ توحد العالم سلاما ومحبّة، ويتأكّد هذا التوحّد الشعري الموازي للتوحّد الصّوفي والمطاول لسموه عبر وحدة الأمكنة، وانبثاق الحكم الانساني الصافي فيها بالخير والحب والجمال :

شباك مثلك في لبنان
شباك مثلك في الهند
وفتاة تحلم في اليابان
كوفيقة تحلم في اللحد
بالبرق الأخضر والرعد.

أمّا وقد تحول الشباك، عبر هذه المتواليات النحوية والمصاحبات الأسطورية العامة والخاصّة إلى رمز كلي، بحيث لم يعد عدة ألواح تطل منها فتاة عراقية تسمّى «وفيقة»، أصبح منفذا لروح الكون كله في وحدة

وجودية طاغية، تجعل الفناء الوجه الآخر الجدلي اللازم للحياة والضروري للبعث فإن بنية القصيدة تعود لتتكئ بدورها على النموذج التقني المفضل لدى السياب وهو الترجيع الموسيقى والدلالي، لتكتمل دورتها، ويتمّ إيقاعها. لكن مع تعديل في مفاجأته، يدعونا للتنبّه واستكناه محصلة رحلته الشعرية :

شباك وفيقة في القرية
نشوان يطل على الساحة
(كجليل تحلم بالمشية
ويسوع)
ويحرق ألواحه.

إن هذا الحريق الرمزي الأخير لألواح الشباك، وقد حلّ محل نشره وبعثه في المطلع لا يتمّ سوى عبر جدلية التوحد البعثي بين الحياة والفناء مرّة أخرى. وهو الذي يذرو الرماد في عيون منافذ الروح الكوني كما يحدث في محارق الهند لتتمّ دورة الولادة الجديدة عند نهاية النصّ، وعندئذ يتراءى لنا نوع من التماثل الأيقوني بين طرفي الإشارة الشعرية، بحيث يحقق الرمز انتقالاته الحركية مع تحولات الحياة الماثلة فيه.

وإذا أعدنا قراءة حالات الترجيع المقطعي في خطاب السياب الشعري، ولنتذكر فحسب أنشودة المطر، وجدنا أنها كانت تتضمن دائما مثل هذا التعديل الأخير الذي يومئ لحركة النصّ ويشير إلى نموذجه اللولبي، فهو ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة، عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناص والأسطرة والترميز بالدور الأساسيّ في تكوين بنية النصّ وتوليد دلالاته المشعة، طبقا لاستراتيجية حيوية فعالة، تحقق درجة عالية من شفافية التوازن والكثافة النسبية، بحيث لا تقع في الإبهام وهي تحوّل العالم إلى كلمات.

صلاح فضل

ديناميكيّة الدّال في الشّعر
- مثال الجناسات الشّوقيّة -

عبد اللّه صولة

مدار الدّالّ في الشّعر، وفي الكلام عامّة، على الجوانب الصّوتيّة والرّسميّة والظّواهر الإيقاعيّة والأبنية التّركيبيّة والتّخييليّة، فنقول : الدّالّ الصّوتي والدّالّ الرّسميّ والدّالّ الإيقاعيّ والدّالّ التّركيبيّ والدّال التّخييليّ. وجميعها دوالّ يمكن أن تكون لها دلالات حافّة مختلفة في الكلام الذي ترد فيه مهما كان نوعه[1] فيكون الدّالّ بذلك ذا ديناميكيّة ملحوظة في إنتاج الدّلالات لا مجرّد حامل للمدلول وثوب له.

ويهمّنا في هذا البحث أن ننظر في مدى ديناميكيّة أحد هذه الدّوالّ المذكورة وهو الدّالّ الصّوتي، وسنقتصر من الدّالّ الصّوتي هذا على مظهر الجناس، محاولين من خلال تدبّر دوره الفاعل في إنتاج المعنى في الشّعر أن نخرجه من أسر نظرة القدماء إليه على أنّه حلية وزينة وثوب خارجيّ وقالب تفرغ فيه المعاني. وقد عمدنا إلى شعر أحمد شوقي (ت 1351هـ / 1932م) فأخذنا منه أمثلة ندعم بها رأينا في مدى

---

(1) أنظر هذه التصنيفات في :
Catherine Kerbrat-Orecchioni : la connotation P.U.L. 1977 chapitre II : le signifiant de connotation pp 23-88.

ديناميكيّة مظهر الجناس. وقد تخيّرنا لهذه المهمّة شعر شوقي لأهمّية الجانب الموسيقيّ فيه عامّة[2] والجناسيّ خاصّة[3]. فما هو حدّ الجناس ؟ وما هي وظيفته عند القدماء ؟ وماذا يمكن أن نضيف إليهم في ذلك، من زاوية نظرنا إلى الجناس على أنّه شكل ينتجُ معنًى ؟

حدّ ابن المعتز (تـ 296هـ / 908م) الجناس أو التّجنيس في كتاب «البديع» قال : «الباب الثاني من البديع وهو التّجنيس وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت الشّعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[4]. وقد قسّم ابن المعتز الجناس قسمين : الأول «أن تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليفْ حروفها ومعناها وتشتقّ منها مثل قول الشاعر [من الكامل] :

يَوْمٌ خَلَجْتَ عَلَى الْخَلِيجِ نُفُوسَهُمْ

أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر [من البسيط] :

... إنّ لَوْمَ العَاشِقِ اللُّومُ [= اللّؤم]»[5].

إنّ النّوع الأول من الجناس الذي ذكره ابن المعتزّ، هو الذي أسماه البديعيّون بعده «جناس الاشتقاق» والنوع الثاني هو الذي أسموه «شبه جناس الاشتقاق»[6]. على أنّ البديعيّين بعد ابن المعتزّ لم يكتفوا بهذين

---

(2) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشّوقيات. منشورات الجامعة التونسية 1981، ص 94.

(3) م. هـ. الطرابلسي المرجع السابق. ص 73.

(4) عبد الله بن المعتزّ : كتاب البديع. دار المسيرة 1982، ص 25.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) علي الجندي : فنّ الجناس ... دار الفكر العربي، مصر، 1954، ص 57.

القسمين من الجناس فذهبوا يقسمونه أقساما كثيرة جدّا، وقد صحبت هذه الكثرة الكثيرة من الأقسام فوضى في المصطلح وخصومات حول عدد الأقسام ومصطلحاتها، وعقدت للجناس الكتب المفردة منها كتاب «جنان الجناس» لصلاح الدين الصفدي (ت 734هـ / 1362م)[7] وكتاب «علم الجناس» للمطران جرمانوس فرحات (1145هـ / 1732م) وقد أحصى للجناس حوالي أربعين نوعا[8]، وكتاب «فن الجناس» لعلي الجندي[9] وقد ذكر فيه حوالي عشرين نوعا من أنواع الجناس عرض لها في أكثر من عشرين فصلا لا يكاد يخلو جميعها من تحامل على صلاح الدين الصّفدي صاحب كتاب «جنان الجناس». ورغم ذلك فإنّ تعريف صلاح الدين الصفدي الجناس - وقد حمل عليه الجندي من أجله حملة شعواء - يعتبر من أشمل التّعريفات وأوسعها وأدقّها معا قال : «الجناس هو الإتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضها أو في الصّورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما»[10]. وأوجز من تعريف الصّفدي هذا قولُ السّكاكي (ت 626 / 1228م) : «الجناس هو تشابه الكلمتين في اللّفظ»[11] وهو

---

(7) صلاح الدّين الصّفدي : جنان الجناس في علم البديع مطبعة الجوانب، القسطنطينية ط1 1299 هـ / 1881م.

(8) جرمانوس فرحات : بلـوغ الأرب في علم الأدب - علم الجناس : دار الشروق، بيروت ط 1، 1990.

(9) علي الجندي : المرجع نفسه.

(10) علي الجندي : المرجع نفسه، ص 10. لم نعثر على هذا التّعريف في كتاب الصّفدي المذكور. والظّاهر أنّ عليّ الجنديّ جمعه من سياقات مختلفة ومواضع متفرّقة من كتاب الصّفدي وصاغهُ على النّحو المعروض.

(11) السكاكي : مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1983، ص 429.

التعريف الذي نجده عند الطرابلسي في لفظ أقصر ومعنى أدقّ إذ قال : «الجناس : استصحاب الدّالّ دون المدلول»[12].

هذا هو التعريف الذي اعتمده في هذا البحث وليس في استطاعتي ولا من همّي أن آتي على كلّ أنواع الجناس التي ذكرها القدماء وأطنبوا في تقسيمها وشعبها، فجاء على أيّامنا محمد العمري فلمّ شعثها واختزلها في رسم بيانيّ واحد في كتابه «البنية الصّوتية في الشعر»[13].

أمّا الذي يهمنا حقا من الحديث عن الجناس عند القدماء في مقدّمة هذه الدراسة فهو أن نكشف عن الوظيفة التي جعلها القدماء للجناس في الشعر وأن نسعى الى إغنائها بإقامة وظيفة أخرى تبيّناها له انطلاقا من دراسة بعض الجناسات الشّوقيّة فكيف تصوّر القدماء وظيفة الجناس ؟

لقد نظر القدماء إلى الجناس على أنّه دائما «زينة» و«حلية» و«تحسين» يدخل على الكلام الشّعري. وهذه الكلمات الثلاث من أكثر الكلمات جريانا في كتب اقدماء عند حديثهم عن وظيفة الجناس. وسواء صحّ ما يقال عن الجناس من أنّه مقولة أخذتها البلاغة العربية عن بلاغة أرسطو أو لم يصح[14] فإنّ نظرة العرب إلى وظيفة الجناس كانت أرسطيّة في جوهرها أو تشبه - على الأقل - نظرة أرسطو إليها، فأرسطو يرى أنّ الأسلوب ومن مقوّماته عنده الجناس أو المضارعة والاشتراك اللّفظي والتّورية «يوشي موضوعنا»[15] وأنّه «مجرّد مظهر خارجي»[16].

---

(12) م.هـ. الطرابلسي : المرجع نفسه، ص64.

(13) د. محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر : الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص60.

(14) علي الجندي : المرجع نفسه، ص ص 14 - 17.

(15) أرسطو : الخطابة، تعرب د. عبد الرحمان بدوي دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986، المقالة الثالثة : الفصل الثاني : 1405أ.

(16) المرجع نفسه، المقالة الثالثة : الفصل الأوّل : 1404 أ.

هذه النظرة إلى وظيفة الجناس هي التي نجدها عند أكبر أعلام البلاغة والنقد في التراث العربي. فعبد القاهر الجرجاني [ت 471هـ / 1078م) عند حديثه في الفصل الذي عقده له في «أسرار البلاغة» يكثر من استخدام كلمات مثل «الزينة» و«الحلية» و«الكسوة» و«التزويق» و«الوشم» و«الوشي» و«النّقش». فالجناس الحسن حسب قوله من «حلى الشعر»[17]، «تكتسيه المعاني»[18] «وهو يزينها»[19] والجناس المتعمّد هو على حدّ تعبيره «ضرب من الخداع بالتزويق»، والرّضا بأن تقع النّقيصة في نفس الصورة وذات الخلقة إذا أكثر فيها من الوشم والنّقش وأثقل صاحبها بالحلى والوشي»[20] وكثرة ورود الجناس متصنّعا هي حسب قوله «كمن ثقّل العروس بأصناف الحلى حتّى ينالها من ذلك مكروه في نفسها»[21].

يتّضح لنا من خلال هذه الشّواهد أنّ الجرجانيّ يفصل بين اللّفظ والمعنى في شأن الجناس على الأقل وهو ينتصر للمعنى ويشترط أن تكون المعاني هي التي تطلب الألفاظ لنفسها وتستدعيها عفوا دون تكلّف أو تعسّف. وسواء استحسن الجرجاني الجناس او لم يستحسنه فهو عنده ثوب خارجيّ يحسنُ إذا كان المعنى حسنا ويفسد إذا كان المعنى فاسدا.

مثل هذه النظرة إلى الجناس تنفي فاعليّته ولا تعتبره في عملية إنتاج المعنى لا بالقدر القليل ولا الكثير. فلا حيوية له ولا ديناميـة ولا

(17) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، دار المعرفة 1981 ص 5.
(18) المرجع نفسه، ص 10.
(19) المرجع نفسه، ص 10.
(20) المرجع نفسه، ص ص 5 ـ 6.
(21) المرجع نفسه، ص 19.

نشاط وإنّما هو معرض وصورة خارجية فحسب لهذا رأينا الجرجاني ينشد على سبيل التمثيل مع من أنشد [من الطّويل] :

«إذا لم تشاهد غير حسن شياتها
وأعضائها فالحسن عنك مغيّب»[22]

وقد حاول الجرجاني رغم ذلك أنْ ينشّط الجناس ويبعث في عروقه الحياة التي تجعله منتجا للمعنى لكنّه يعود فيعتبره ثوبا لمعنى يفجأ السامع ويوهمه ويخدعه. من ذلك التجنيس الوارد في قول من قال وقد استحسنه الجرجاني : «حتّى نجا من خوفه وما نجا». يقول في درسه إيّاه : «أعاد عليك اللفظة كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها»[23] والرّأيُ عندنا أن ما أنتجه دالّ «نجا» من معنى ليس من صنع الخطاب وإنما هو على الحقيقة معنى منتجٌ بعْدُ، جاهز في اللّغة إذ أنّ «نجا» لفظ مشترك من معانيه أحدث أو سلح وخلص. على أنّ الجرجاني يختم درسه هذا للجناس المستوفى (أي التّام) بعبارة تردّه إلى وظيفة التزيين وهي قوله «إنّ مثل هذا التجنيس من حلى الشعر»[24] يضاف إلى ذلك أنّ الجرجاني لم يدرس في رأينا الجناس القائم بين كلمتي «نجا ونجا» في المثال المذكور وإنما درس التورية التي تحملها كلمة «نجا» الأولى فحسب، فاستحسن دلالتها على معنى بعيد مقصود ومعنى قريب غير مقصود، ومهما يكن من أمر فإنّ عبارات الجرجاني وهو يدرس هذا الجناس التّام القائم على الاشتراك اللّفظي تكاد تكون عبارات أرسطو في كتاب الخطابة وهو يدرس

---

(22) المرجع نفسه، ص6.
(23) المرجع نفسه، ص ص 4 ـ 5.
(24) المرجع نفسه، ص 5.

الاشتراك اللّفظي والتّورية تحت باب تسميته وحدها دالة على ما يرجوه للجناس من وظيفة تزيينيّة. هذا الباب هو «وسائل تجميل الأسلوب»[25].

هذا الجناس التام القائم على الاشتراك هو وحده المعدود جناسا عند ابن الأثير [ت 637هـ / 1239م] وما عداه شبه به[26]. وهو يفتتح الكلام عليه في باب التجنيس من كتاب «المثل السّائر» بتعيين وظيفته التزيينيّة فيقول : «اعلم أنّ التجنيس غرّة شادخة في وجه الكلام»[27]. على أنّه في موضع آخر من كتابه ينحو بالحديث عن الجناس منحى تنظيريا عجيبا يعمّق على كل حال، نظرته إلى الجناس على أنّه مجرّد تزيين وتحسين. يقول : «فائدة وضع اللّغة هو البيان والتحسين. أمّا البيان فقد وفّى [به] الأسماء المتباينة التي هي كلّ اسم واحد دلّ على مسمى واحد (...) وأمّا التحسين فإن الواضع لهذه اللغة العربية التي هي أحسن اللغات نظر إلى ما يحتاج اليه أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغونه من نظم ونثر، ورأى أن من مهمّات ذلك التجنيس، ولا يقوم به إلا الأسماء المشتركة التي هي كلّ اسم واحد دلّ على مسمّين فصاعدًا فوضعها من أجل ذلك ...»[28].

إن ما يلفت الانتباه في شاهد ابن الأثير هذا من زاوية نظرنا في هذا البحث، إخراجه الجناس من حلبة الخطاب وتصاريفه التي لا تقف عند حدّ، وسجنه إياه في حظيرة اللّغة المسيّجة بالوضع. وإذا بالجناس عند ابن الأثير وجه من وجهي اللّغة [هما البيان والتحسين] ومعطى سابق وثوب تحسيني جاهز، غير منخرط في الممارسة النصيّة كتابة وقراءة

(25) أرسطو : المرجع نفسه، المقالة الثالثة.

(26) ضياء الدين بن الأثير : المثل السّائر، المكتبة العصرية، بيروت 1990 الجزء الأول، ص 241.

(27) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(28) المرجع نفسه، ص ص 38 ـ 39.

فهو من جوهر اللّغة العربيّة التي هي في رأيه «أحسن اللّغات» فنفى عنه كلّ ديناميّة خطابية ونفاها عنه وناط وظيفته على مجرد التحسين.

وعلى أيّامنا انتقل سعيد السّريحي بوظيفة الجناس نقلة مهمّة جدّا، انتقل بها من وظيفة الزينة والحلية عند القدماء إلى وظيفة «الفاعلية» الدّلاليّة. وقد برهن من خلال ما حلّله من جناسات شعرية على حسّ نقدي مرهف حقّا[29] لكنّه حين صاغ موقفه من وظيفة الجناس صياغة نظريّة عادَ بالمسألة من بعض الوجوه إلى حيث تركها ابن الأثير. يقول: «... الجناس قبل أن يكون نوعا من أنواع البديع يحمل محمل الزّينة، ويشترط فيه البلاغيّون والنقاد ما يشترطون في الزّينة من قصد وبعد عن التكلّف ويلتمسون التوفيق بينها وبين المعنى - هو ظاهرة لغويّة أصليّة في بنية الألفاظ تترامى فيها اللّغة إلى دلالات وأصوات تحرّك المعنى الداخلي وتحرّك الشعر نفسه»[30].

نعترض في قول السّريحي هذا على مسألتين جاءتا فيه إحداهما بسبب من الأخرى: الأولى اعتباره اللّغة بجناساتها هي التي تحرّك الشّعر والثانية كون الجناس عنده ظاهرة لغويّة أصليّة في بنية الألفاظ تترامى فيها اللّغة إلى دلالات وأصوات. ومعنى ذلك أنّ الجناس عند السّريحي ينبني في اللّغة على قرابة بين الكلمات في الصّوت والمعنى معا وهو ما يجعل اللّغة العربيّة ذات طاقات صوتيّة ودلاليّة كبيرة تلخّصها مقولة الاشتقاق الأكبر في اللّغة فتكون اللّغة هي التي تزود الخطاب الشّعري لا بالطّاقات الصوتية فحسب وإنما بالطّاقات الدّلاليّة أيضا ويكون الخطاب مجرد مستخدم لها يتكئ عليها لا منتجا لها فاعلا فيها مولّدا إيّاها.

(29) د. سعيد السريحي: حركة اللغة الشعرية. جدل النظائر والأضداد، مجلة علامات، الجزء الخامس سبتمبر 1992، ص ص 101 - 122.

(30) المرجع نفسه، ص 115.

إنّ السّريحي يعتمد صراحة رأي ابن جنّي [ت 392هـ / 1001م) القائلَ بأنّ «ألفاظ العربية متصاقبة لتصاقب المعاني وأنّ أكثر كلام العرب عليه.»[31] لكنّه رأي لم يستطع ابن جنّي نفسه أن يبرهن عليه بما يشفي الغليل. وقد رأى فيه عبد القادر المهيري «تعسّفا وتكلّفا أملاهما منهج ابن جنّي الذي ينزع دائما إلى أن يخضع ظواهر اللّغة مهما كانت مشتّتة لمبادئ عامّة وقواسم مشتركة»[32].

ولنفترض أنّ اللّغة العربيّة هي حقّا كما يراها ابن جنّي قائمة على «تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني» فإن من شأن الخطاب الشّعري أن يقبل بهذه القاعدة كما أنّ من حقّه أن يعترض عليها ويخرقها. لنأخذ مثلا بيتي أبي تمّام [البسيط] :

السّيف أصدق أنباء من الكُتُب
في حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب
بيض الصّفائح لا سود الصّحائف في
متونهنّ جلاء الشّك والرّيب[33]

ففي البيت الثّاني نجد «التّصاقب» الدّلالي بين (صفائح) و(صحائف) وقد أثبته ابن منظور في لسان العرب - قد تحوّل إلى تقابل دلالي تامّ دعمه الطباق القائم بين «بيض» و«سود» في جواره القريب في البيت وبين «السيف» و«الكتب» في البيت السابق بحيث يكون التماثل الصوتي بين الكلمتين قد جيء به للتّركيز على التقابل الدّلالي ولفت النظر إليه كما

---

(31) المرجع نفسه، ص 114.

(32) Abdelkader MHIRI : Les théories grammaticales d'IBN JINNI Publication de l'Université de Tunis 1973, p259.

(33) أبو تمام : الديوان شرح الخطيب التبريزي، تحقيق م.ع. عزّام دار المعارف مصر ط 5 1987، المجلد الأول. ص40.

يرى يوري لتمان في دراسته لبعض الجناسات[34] وكما يرى الطرابلسي في تحليله لبعض جناسات شوقي[35].

ذلك مظهر من مظاهر تحريك الشّعر للّغة في ما يتعلّق بالجناسات خاصة لا العكس.

على أن فاعلية الخطاب الشعري في تحريك الجناسات التي تتيحها اللّغة لا تقف عند هذا الحدّ إذ بإمكان الخطاب الشعري أن يجعل الكلمتين اللّتين أرادت لهما اللّغة أن تكونا مختلفتين دلالة متجانستين صوتا مثل (حمام وحمام) وهو الجناس عينه، مترادفتين إلى حدّ انتفاء الجناس وقيام التورية مقامه يشهد لذلك كلامُ السّريحي نفسه وهو يحلّل تحليلا بارعا حقّا جناس أبي تمّام [الكامل] :

هنّ الحَمام فإن كسرت عيافة   من حائهنّ فإنّهنّ حِمامُ

فيقول : «... هذا الحمام يصير هلاكا، في هذا الأفق يأتي الجناس بين حمام وحمام وكأنما الحمام يستبطن الموت في داخله لا يواريه عن الأنظار إلاّ هذه الحركة «الفتحة» على أوّله بحيث ينتهي به المصير الى الحمام»[36].

المفهوم من كلام السريحي هذا - وهو غير المفهوم الذي صاغه نظريّا وسقناه سابقا - أنّ الخطاب الشعري هو الذي يفعل في مادة الجناس كما تزوّدنا به اللّغة فيكون الخطاب هو الذي يحرّك اللّغة إذ لو لم يجيء الخطاب مقيما بدالّه التّركيبيّ والتّخييليّ تشبيها بين الحمام والحمام في قوله «فإنّهنّ حمام» لما أمكن للسريحي - منطقيّا - أن يتحدث عن

---

(34) Youri Lotman : La Structure du texte artistique. Gallimard 1974, p183.

(35) م.هـ. الطرابلسي. المرجع نفسه، ص59.

(36) د. سعيد السريحي : المرجع نفسه، ص 119.

تمازج بين حمام وحمام إلى حدّ «التورية». وهو ما يلخّصه على نحو ما قول ماشونيك : «... لا معنى ... لتجانس الأصوات إلاّ داخل الأثر»[37] واعتقادي أن هذا هو رأي السريحي من خلال تطبيقاته وإن قال تنظيره غير ذلك.

والحاصل من ذلك أنّ الخطاب هو مجال ديناميكيّة الدّالّ الصّوتيّ (الجناس). على أنّ هذه الدّيناميكيّة متعدّدة الوجوه سنقف فيما يلي على جملة منها اعتمادا على بعض الجناسات الشوقيّة.

1 ـ مطابقة الدّال الصّوتي مدلوله :

والمثال على ذلك قول شوقي في بداية سينيّته التي عارض بها سينيّة البحتريّ [من الخفيف] :

اختلاف النّهار واللّيل يُنسي   اذكرا لي الصِّبا وأيّام أُنسي
وَصِفَالي مُلاوةً من شباب   صُوِّرتْ من تَصوّرات ومسّ
عَصفتْ كالصَّبا اللّعوب ومرّت   سِنةً حلوةً ولذّةَ خلْسِ
وسَلا مصر هل سلا القلب عنها   أوْ أسى جُرْحَه الزّمان المؤسّي[38]

في هذه الأبيات الأربعة جناسات عدّة هي (ينسى / أنسي، صبا / صفا، صبا / صَبّا، سَلا / سَلا، مؤسّي / أنسي) ويجمع بين هذه الجناسات كلّها اشتمالها على أحد حرفيّ الصّفير (السّين أو الصّاد). وهو ما يجعل نغميّة القصيدة الشوقيّة منذ بدايتها منخرطة في نغميّة سينيّة البحتري القائمة على الصّفير، على نحو ما بيّنه الطرابلسي في درسه

---

(37) Henri Meschonnic : Pour la poétique, Edition Gallimard 1970: p 97.

(38) أحمد شوقي : الشرقيّات. دار الكتاب العربيّ بيروت د.ت.ج 2 ص ص 45 ـ 46.

إيّاها[39] وإن كان الفرق بين القصيدتين أنّ حروف الصّفير في سينيّة البحتريّ وردت غالبا، مبعثرة في كلمات لا جناس بينها، في حين انخرطت حروف سينيّة شوقي الصّفيريّة في ثنائيّات جناسيّة، على الأقلّ في الأبيات الأربعة المذكورة، وهو ما يجعل كثافة الصّفير أظهر في قصيدة شوقي.

لقد تحوّلت أبيات شوقي الأربعة هذه إلى لحن صفيريّ مسترسل. وهذا اللّحن الصّفيريّ الذي أحدثته الجناسات الشوقيّة المذكورة جاء يحاكي صفير الرّيح. غير أنّ ذلك لا يعني أنّ كلّ صفير في الكلام هو محاكاة لصفير الرّيح فلا وجود في تقديرنا لعلاقة دائمة بين الصّوت والواقع وهي العلاقة التي يحاول إرساءها بعض القائلين بـ «رمزيّة الأصوات» Le symbolisme phonétique[40].

إنّ الدّال الصّفيريّ في أبيات شوقي الأربعة جاء مطابقا مدلول كلامه فيها. ففي هذا الكلام «ريح تعصف» وهي صورة أخرج فيها معنى مرور الزّمان، زمان الصّبا أو ملاوة الشباب بقوله عنها : «عصفت كالصّبا اللّعوب ومرّت ...» فأهمّ مدلول قامت عليه الأبيات الأربعة التي أوردناها هو مدلول مرور الزّمان.

لكنّ حرفيّ الصّفير اللّذين نسجا جناسات شوقي لا يُحاكيان عمل مرور الزمن على الحقيقة فهذا عمل لا يرى ولا يحسّ وإنّما يُحاكيان عمليّة مروره بالمجاز أي بالصورة الحسيّة التي جسّدت هذا المرور. فالصّورة التي أخرج فيها مرور الزمان سريعا صورتان صورة تخييليّة

---

(39) محمّد الهادي الطرابلسي : تحاليل أسلوبيّة. دار الجنوب، تونس 1993.

(40) T. Todorov : Le Sens des Sons; Revue Poétique N° 11; 1972 (Numéro spécial Consacré aux "Puissances du langage") p.p 446 - 459.

تجسّده بصريّا (عصفت كالصّبا اللّعوب ومرّت) وصورة صوتية تجسد فعل هذا العصف أو العزف سمعيّا.

2 ـ التماثل الصوتي (أي الجناس) تجسيد للتّماثل الدّلالي :

ومن مظاهر استخدام الدّال الصوتي استخداما منتجا للدّلالة ما يؤدّيه التماثل الصّوتي القائم على جناس الاشتقاق أو شبه جناس الاشتقاق من تجسيد للتماثل الدلالي بين الكلمات المتجانسة في الجملة الشوقيّة، رغم ما بين هذه الكلمات من علاقات دلاليّة واهية أو منعدمة تماما في اللّغة. فمزيّة الجناس وما يؤدّيه من وظيفة دلالية لا يأتيان من طبيعة اللّغة وإنّما من مجهود شوقي في صوغ خطابه على نحو تجنيسي مخصوص. مثال ذلك قوله [البسيط] :

ما كان ماء سقا ريّا سوى سقَرِ
طَغَتْ فَأَغْرَقَتِ الإغريق في اللهب(41)

لا يوجد في اللّغة أيّ قرابة دلاليّة بين سقا ريّا وسقر، فسقا ريّا وأصلها سكاريا Saka نهر في الأناضول يصب في البحر الأسود عنده انتصر مصطفى كمال على اليونان (1340هـ / 1921م)، وسقر اسم من أسماء جهنّم. إلاّ أنّ خطاب شوقي الشّعري صيّرهما متقاربين بما عَقَدَهُ بَيْنَهُمَا من شبهٍ أكّده تركيبيّا بالحصر. لقد جاء الدّال التّخييليّ في البيت السّابق ذكره يرسي علاقة مشابهة في المستوى الدّلالي. وجاء الدّال التّركيبيّ يُؤكّدها بواسطة القصر. أمّا الدّال الصّوتي فقد جسّدها تجسيدا من خلال الجناس المعقود بين الكلمتين.

(41) المصدر نفسه، الجزء الاول، ص61.

من هذا القبيل قول شوقي مادحا ركب الأعضاء الأربعة المندوبين لعرض مشروع ملنز على المصريين من قصيدة «مشروع ملنز» [السّريع] :

قطارهم كالقطر هزّ الثرى وزاده خصبًا على خصبه[42].

إنّ وجه الشبه بين القطار الذي جاء يقلّ أعضاء الوفد الحاملين لمشروع ملنر والقطر الذي هو المطر انفراج كرب مصر وانبعاثها أمة حية. ووجه الشبه هذا قد أشار إليه ترشيح المشبّه به وهو «هزّ الثرى وزاده خصبا». لقد جاءت كاف التشبيه حائلة بين المشبّه والمشبّه به مذكّرة السامع أو القارئ بأنّ هذا غير هذا على الحقيقة، لكنّ التجانس الصوتي بينهما أدمج هذا في هذا وجعل هذا هذا. فما تركه التشبيه من فجوة بين طرفيه في هذا المثال وحتّى في المثال السابق سدّه الجناس القائم بينهما على نحو غدا معه التشبيه وهو عند بعضهم غير معدود في المجاز مجازا أو على الأقلّ في حكم المجاز.

لا شكّ في أنّ الجناس في كلا المثالين قد نهض لوظيفة جمالية مصدرها الصوت. لكن هذه الجماليّة ليست مجرّد ثوب خارجي يمكن نزعه وليست بمنفصلة عن المعنى. ذلك أن الجناس في المثالين السابقين، في الوقت الذي يضفي على الكلام جمالية صوتية ينسينا تهافت الصورة الشعرية فيه. إذ يكفي أن تبدل في المثال الأول سقر بمرادفه جهنم وفي المثال الثاني القطر بمرادفه المطر حتّى ندرك على الحقيقة بساطة الصورة وابتذالها. وعلى هذا نقول إنّ الدّالّ الصوتي في المثالين جاء ينجد الدّالّ التخييلي بجعل مدلوله ذا وقع جمالي ودلالي حتّى في نفوس أكثرهم عداءلذوق شوقي الأدبي مثل طه حسين الذي وقف أمام قوله «ما كان ماء سقاريا سوى سقر» وقفة المعجب قائلا : «الصورة لا بأس بها ...»[43].

---

(42) المصدر نفسه، ص74.

(43) طه حسين : حافظ وشوقي مكتبة الخانجي مصر د.ت. ص46.

على أن الجناس القائم بين زوجي سقاريا /سقر، قطار /قطر وغيرهما وهو كثير في شعر شوقي يأتي بمثابة البيّنة أو الحجّة الصّوتيّة على ما يدعيه الشاعر لهما من شبه دلالي. وهل شعر شوقي كلّه سوى محاجّة للعصر بطريقة أو بأخرى ؟ بحيث تكون الدّعوى التخييلية الذهنيّة في مثالنا (سقاريا /سقر) مدعومة بالحجة السمعية تجسدها في السمع.

3 ـ الايهام بالأصل الاشتقاقي المشترك :

من مظاهر إنتاجية الجناس في شعر شوقي الايهام بالأصل اللّغوي المشترك الذي للّفظين المتجانسين من ذلك زوجا سقاريّا /سقر وأغرق / إغريق في البيت الذي سبق ذكره.

كان يمكن للشاعر أن يستخدم في البيت المذكور لفظ اليونان بدل الاغريق بل كان عليه أن يفعل ذلك حسب طه حسين فقد أنكر عليه هذا الجناس بين أغرق والإغريق قائلا : «لو أنه وضع اليونان موضع الإغريق لاجتنب هذا الجناس الثاني ولاحتفظ لبيته بشيء من الجمال الشعري»[44] وقد دافع علي الجندي عن هذا الجناس بالذات داحضا رأي طه حسين. قال «أحسب أن هذا الجناس متعيّن ليوازن في المصراع الثاني أخاه في المصراع الأول ـ سقاريا سقر ـ حتّى لا تشيل كفّته. وحَسْبُكَ أنْ تَضَع اليونان موضع الاغريق لتشعر شعورا قويا أن هذا الشّطر قد خفّ عن أخيه في الميزان الموسيقي والنغم»[45]. ورأينا أن منظور الناقدين كليهما محكوم بنظرة إلى الجناس واحدة هي نظرة القدماء اليه على أنه حلية وزينة وثوب خارجي وليس جزءًا من المعنى وفي علاقة عضوية معه.

(44) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(45) علي الجندي. المرجع نفسه، ص40.

إنّ وظيفة الجناس بين «أغرقت» و«إغريق» يتجاوز وظيفة التّحسين التقليدية الجامدة إلى وظيفة دينامية هي وظيفة إنتاج الدّلالة وإخصابها، ذلك أن دالّ الاغريق وإن كان مدلوله نفس المدلول الذي لدالّ اليونان فإنه ينتج معنى زائدا (أو مُعَيْنًا زائدا على وجه التّدقيق) بمجانسته لفظ «أغرق» وذلك من خلال ما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى من وجود مادّة واحدة يشترك فيها اللّفظان هي مادّة «غرق» فكأنّ الاغريق لم يسمّوا إغريقا إلاّ لكونهم مغرقين أو كأنّ قدر الإغريق أن يكونوا مغرقين. على أنّ ظهور لفظ أغرق في جملة شوقي قبل لفظ الاغريق ممّا يهيء الذّهن للدّخول في هذا الوهم الدّلالي. لقد شبّهت منذ حين التجنيس بالتخييل أو المجاز لأنّ كليهما يعمل على جعل هذا هذا بدمج أحد الرّكنين في الآخر. وها أنا أعود هنا لأوكّد ذلك الشبه بين التّجنيس والمجاز من خلال مقولة الإيهام التي يقوم عليها المجاز عامّة والتي نجدها في التّجنيس بين أغرق والاغريق في مثالنا الذي ندرسه.

والشيء نفسه ينطبق على زوج سقاريا/سقر وهو جناس من شأنه أن يوهم بأنّ سقاريا تشارك سقر الأصل الاشتقاقي نفسه فكأنّ سكاريا لم تسمّ سقاريا - وقد قلب شوقي الكاف فيها قافا - إلاّ لأنّها تسقر الأجساد والأرواح أي تذيبها. هذه الظاهرة الجناسيّة ينطبق عليها قول تينيانوف tynnianov : «إنّ الكلمات المتباينة [دلاليّا]، المتجانسة صوتيّا إذ تجعل إحداها بجوار الأخرى [في الخطاب الشعري] تصبح من أصل واحد»(46) وهو ما يسمّيه جاكبسون «بالإيهام بالأصل الاشتقاقي المشترك»(47).

---

(46) راجعة في : Henri Meschonnic : op. cit, p77

(47) Ibidem .

4 ـ احتواء كلمة حروف كلمة أخرى أو تمرد الدّال على المدلول :

إنّ الجناس غير التام مطّرد في شعر شوقي وآية ذلك أن تكون إحدى الكلمتين المتجانستين أكبر من الأخرى من حيث البنية فتحتوي كل حروفها وتحتضنها وهذا الاحتواء الصّوتي يكون موازيا في معظم الأحيان ـ وبحكم السياق اللغوي العام ـ لاحتواء إحدى الكلمتين دلالة الأخرى فيؤدي الجناس وظيفة دلالية لم ينهض لها مدلول الكلام وأدّاها دالّه الصوتي. من ذلك قول شوقي من قصيدة «ذكرى دنشواي» [الكامل] :

يا ليت شعري في البروج حمائمٌ   أم في البروج منيّة وحمام ؟(48)

قيلت القصيدة في ذكرى مأساة دنشواي وقد أزهقت فيها أرواح مصريين من سكان هذه القرية وبعض جنود الأنجليز. فقد جاء هؤلاء يصطادون الحمام بالقرية فقتلوا طفلا من أطفالها فردّ سكانها الفعل وكان ما كان. وهكذا يتحول الحمام رمز السلام والحياة والحب إلى حِمام (وهو قضاء الموت وقدره). لكن شوقي خالف عند الحديث عن ذلك أستاذه أبا تمّام الذي جانس بين الحِمام والحَمام في قوله [الكامل] :

هنّ الحَمام فإن كسرتَ عيافةً   من حائهنّ فإنّهنّ حِمام(49)

فعدل شوقي عن حمام إلى حمائم عدولا أدّى إلى جعل لفظة حمائم تحوي كلّ حروف حِمام وزيادة فتكون الحمائم مُحْتويَةَ الموتَ وهي التي ارتبطت بدلالات الحب والسلام. هذا الاحتواء الدّلالي جسّده البناء التجنيسي الذي اقتضى أن تكون حروف الحِمام كلها مدمجة في حمائم وقد ساعد على هذا الإدماج أسلوب الاستفهام الإنكاري في البيت «في البروج حمائم أم في البروج حِمام ؟» كما ساعد على هذا الإدماج الجناس

---

(48) الشوقيات اجزء الأول، ص244.

(49) أبو تمام : الديوان الطبعة نفسها، المجلد الثالث، ص152.

الآخر الذي احتواه البيت وهو جناس تام قائم بين «البروج» «والبروج» إذ جعل مدلول الحصن ومدلول البرج الذي في السماء يتلابسان وينخرطان في دَالٍّ واحد رغم ما بينهما من مسافة دلاليّة شاسعة وهذا الالتباس الذي أصاب الخبرين في جملة شوقي من شأنه أن يهيىء الذهن لالتباس المبتدأين أيضا وهما الحمائم والحِمام بحيث تتحول الجملة كلها إلى تورية معمّمة وهو الضرب الوحيد من الجناس الذي كان يستحسنه عبد القاهر الجرجاني لما فيه من «المخالفة» و«المخادعة» و«الايهام». لكن ليس هذا ما يهمنا.

فما يهمنا هو أن لفظ حمائم احتوى حروف حمام كلّها وزيادة فهل لهذه الزّيادة من دلالة في هذه القصيدة بالذات لا على وجه الإطلاق طبعا ؟

إنّ حمائم دنشواي لم تكن سببا في الحِمام فحسب (موت عدّة أفراد من أهلها) وإنّما كانت أيضا سببا في معاناة أخرى هي التي من أجلها كتبت القصيدة وهي معاناة الأسر الذي عوقب به بعض أهلها، وقد جاء في التعليق الذي صاحب القصيدة في الديوان : «قيلت بعد مرور عام على حادثة هذه القضية في سبيل طلب العفو عن سجنائها». فالمصيبة التي انجرّت عن الحمائم أكبر من الحمام لهذا مال التجنيس بلفظها إلى الزيادة في بنيتها لتشمل الحمام وتزيد عليه.

إنّ العلاقة الاحتوائيّة القائمة بين حمائم وحمام هي نفسها العلاقة القائمة بين «سقاريا» و«سقر» وبين «قطار» و«قَطْرٍ» في البيتين المذكورين آنفا. فلفظ سقاريا احتوى لفظ سقر دالّها ومدلولها بفضل الحصر والتشبيه كما رأينا. ولفظ قطار احتوى لفظ قطر دالّها ومدلولها وقد

رأيناه أيضا. على أن في هذا الاحتواء زيادة في المعنى لم يصرّح بها الملفوظ في كلا التشبيهين. إنّ المفهوم من التشبيه عادةً هو أن المشبه به يكون أثبتَ في الوجود وأكثر جوهرية وأعلى مرتبة من المشبه، وفي مثالنا نجد تشبيه سقاريا بسقر والقطار بالقطر قد جعل سقر وقطرا جوهرين يُحمل عليهما عرضان هما سقاريا وقطار. هذا ما تقوله البنية التشبيهية في البيتين وقد يكون ذلك هو ما عناه الشاعر وهو يحتال بتركيب الحصرفي شأن «سقاريا» وبترشيح التشبيه في شأن «قطار» إلى جانب التجنيس ليحقق ما رامه من حمل للعرض على الجوهر. لكن الدّالّ الصوتي وقد جيء به في الكلام مجرد مساعد للدّالّ التركيبي والدّالّ التخييلي في البيتين من أجل تحقيق هذه الغاية اكتسى فضلا عليهما وزيادة. ذلك أن البنية الصوتية في كلمة «سقاريا» وقد جاءت تحتوي دال «سقر» ومدلولها فيها فضلة وزيادة من جهة الدّالّ. فهل يعني ذلك أن سقاريا أراد لها السياق الشعري أن تكون أعظم هولا من سقر من حيثُ جاء يشبّهها بها فحسب ؟ كما أن البنية الصوتية للفظة قطار وقد جاءت تحتوي دالّ «قطر» ومدلوله. فيها فضل وزيادة على لفظ قطر فهل يعني ذلك أن لفظة قطار قد أراد لها السياق أن تكون أعظم نفعا من القطر ؟

إنّ الدّالّ الصوتي في كلا المثالين وقد رأيناه يدعم الدّالّ التخييلي فيما ذكرنا سابقا قد جاء هنا متجاوزا المدلول الذي رام التشبيه إرساءهُ وهو إلحاق سقاريا بسقر وقطار بقطر. ذلك مظهر آخر من مظاهر ديناميّة الدّالّ الجناسي وانتاجيّته في الكلام الشعري، وهو ما يجعله مؤهّلا للتمرّد على سلطة المدلول وسلطة الشاعر أحيانا من خلال كتابة ـ قراءة تعطي الدّالّ في الخطاب حيويّة ليست له في اللّغة.

لا يعني هذا البتّة أن كلّ جناس تكون فيه كلمة أكبر من كلمة أخرى تجانسها يكون دائما مصدر إنتاج لطاقات دلاليّة زائدة من قبيل ما كنّا بصدده، وإنما الأمر مرتبط بالسياق اللغوي. إنّ الجناس في رأينا قول لا لغة وهو ممارسة نصيّة من جهة كتابته وقراءته معا. إنتاج للمعنى متواصل وليس منتوجا جاهزا ومجرد زينة كما كان يراه القدماء فهو يسهم مع المعنى في بناء القصيدة «فليس صحيحا إذّا أنّ النصّ الشعري تصنعه إمبرياليّة المعنى وحدها» كما يقول هنري ماشونيك[50].

عبد الله صولة

(50) H. Meschonnic : op. cit pp 79-80.

دوران الكلام على الكلام
في
«مجنون ليلى»

الطّاهر الهمّامي

يحصل أحيانا أن يشعر الشاعر بالحاجة إلى الحديث في شعره عن شعره أو شعر غيره فيدور الكلام على نفسه ويتأمّل ذاته في مرآته[1].

استوقفتني هذه الظاهرة في قديم الشعر وحديثه ومن بين الذين وجدت لها عندهم حضورا بيّنا في عصرنا الحاضر الشاعر المصري أحمد شوقي (ت. 1932) مرّة أولى في ديوانه[2] وثانية في ما اصطلح على تسميته بالمسرح الشعري[3]. فقد امتدّت لتشمل عدا الشعر أعمالا

(1) تشغلني حاليّا دراسة هذه الظاهرة عند العرب القدامى، في نطاق اطروحة دكتورا الدولة.

(2) يتألف ديوان شوقي من :

- الشوقيات : اربعة اجزاء
- الشوقيات المجهولة : جزآن
- دول العرب وعظماء الإسلام : ارجوزة مطوّلة.

(3) تسمية عامّة فضفاضة لا تكاد تعني أكثر من التقسيم الشكلي للمسرح بين «شعري» و«نثري» وضع النقاد تحتها مسرحيات شوقي.

حوارية وضعها في السنوات الأخيرة من حياته[4] وهي أظهر ما تكون في «مجنون ليلى»[5].

نريد بهذا المبحث تتبّع الظاهرة وتقصّي دلالتها ورصد الجدل بين منطق الشعر ومنطق المسرح وما أفضى إليه من نتائج قد تكون مدعاة إلى تعديل النظر في نسبة هذا الأثر إلى الأجناس الدراميّة.

لم يقتصر شوقي على نظم قصّة «مجنون بني عامر» قيس بن الملوّح[6] شعرا كما يقتضي ذلك أصل من أصول التراجيديا[7] بل جاء الشعرُ حافلا بالحديث عن الشعر وتضمّن نصّ المسرحيّة ما يمكن أن يدفع إلى القول بأنّ صاحبها ابتغى تقديم «بيان شعري»[8] وبأنّ بطله لو لم يجمع إلى البطولة الغرامية فحولة شعرية ما كان ليختاره لهذا الدّور

---

(4) الشعريّة منها خمسة : أربع مآس وملهاة واحدة، وهي على التّوالي : مصرع كليوبترا - مجنون ليلى - قمبيز - عنترة - علي بك الكبير - الستّ هدى. الشخصية الرئيسيّة ومحور القصّة في الثانية والرّابعة شخصيّة شاعر.

(5) اعتمدتُ طبعة قديمة لـ «الشركة المصريّة للورق والأدوات الكتابية - مصنع في الطباعة بشُبرا» - د.ت - في 134 ص - قطع صغير مع «نظرات تحليليّة» في 25 ص.

(6) مادّة القصّة مدوّنة في شكل أخبار في كتاب الأغاني (ج.I وII) لأبي الفرج الاصبهاني (ت 356هـ) وفي بعض الكتب اللاّحقة الأقل تفصيلا..

(7) اصطلاح يُوناني لجنس من أجناس الدراما. عرّفها أرسطو بكونها «محاكاة فعل نبيل ذات طول معلوم، في لغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الشفقة والخوف فتُؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات». (فن الشّعر). إلا أن شوقي استعمل لفظ «مأساة» و«قصّة» و«رواية» للدلالة على تراجيديا ومسرحيّة. والأرجح عندنا أن ذلك يعود إلى حداثة العهد بهذا الفن وعدم استقرار مُصطلحاته بعدُ عند معرّبيه من ناحية وإلى دور القصّاص والرُّواة في تناقل مادّة الموضوع من ناحية ثانية.

(8) البيان أو «المانيفست» (Manifeste) اصطلاح غربي يُطلق على كلّ نصّ ينزع منزع التبشير بمذهب أو تيار جديد في الفكر أو في الأدب والفنّ. و«بيان» شوقي يندرج ضمن المنزع الإحيائي الذي طبع أدب عصر النهضة.

ويختار قصّته موضوعا وبأنّ النّقد مُقصّر حين قصر النّظر على المضمون الاجتماعي والمبنى الدرامي دون القضايا الأدبية المثارة ولم يستقص التفاعل الناجم عن اللّقاء بين فحوى الكلام وفحوى الكلام على الكلام.

I ـ الظّاهرة

1) مستوى أوّل : الشّخصيات

أ ـ الهمّ الشعري :

أوّل مظهر يطالعك من احتفال الشاعر بالشعر في مسرحيته الشعرية هو أنّ شخصيّاتها كلّها، سواء نقلها عن المصادر القديمة أو اخترعها. تقول الشّعر أو ترويه أو تنتحله أو تغنّيه أو هي معنيّة به ولها رأي فيه على نحو ما يبيّنه الجدول التالي :

الشّخصيّة	علاقتها بالشّعر
قيس	شاعر
ابن ذريح	شاعر
ابن سعيد	شاعر
منازل	شاعر
ليلى	تقول الشّعر[9]
بشر	منتحل
زياد	راوية
المهدي	يروي الشعر
ورد	يروي الشعر
ابن عوف	يروي الشعر
الأموي	شيطان شعر
الغريض	مغنيّ شعر

(9) ميّزنا بين الشاعر ومن يقول الشعر ثمّ بين الراوية ومن يروي الشعر على أساس الفارق بين ما هو قارّ من قبيل «الاحتراف» و«الاختصاص» وما هو عارض من قبيل الهواية والصدفة.

أمّا بقيّة الشّخصيات، وهي في عداد الثانوية، فإنّها إمّا إنسيّة مأخوذة بشعر «المجنون» أو جنّيّة تعدّه منها وإليها.

ب ـ شاعر العرب

وفي هذا الإطار يتنزّل الاحتفال بقيس شاعرا مُفلقا[10] فلئن افترق التّجديون في تشبيبه بليلى وخروجه على عرفهم الاجتماعي فقد اجتمعوا في شاعريّته. وأبى شوقي إلاّ أن يُنطقهم بما يجعله أميرا لشعراء عصره[11]. فليلى «عقيلة الحمى» (III / 55) لبّت نداء الواجب حين خُيّرت فخَيَّرت زوجا لها «ورد ثقيف» على قيس الذي ظلّ مع ذلك «ورد القوافي» (III / 77) و«لا عقل إلاّ بشعره ولعا» (II / 109) لأنّ شعره «العقد الفريد» (إذا استعرنا عبارة ابن عبد ربّه) :

كلّ ظبي لقيتَهُ صُغتَ في جيدِهِ الدّررَ (I / 27)

والمهدي أبوها و«سيّد الحِمَى» (III / 77) تعلّق شعر ابن أخيه على ما جرّ له من ويل :

أراني شعرُكَ الويلَ وما أروي سوى شعرِكْ (I/ 31)

ومُنازل ـ مُنازل قيس في ليلى ـ لم يجد بُدّا من الاعتراف له بطول الباع شاعرا والمقابلة بين حظه وحظّه :

---

(10) الشاعر المفلق «هو الذي يأتي في شعره بالفلق وهو العجب». ـ ابن رشيق: العمدة ـ I / 95 القاهرة 1934.

(11) تُوّج شوقي «أمير الشعراء» سنة 1927 في مهرجان شعري كبير بالقاهرة ضمّ إلى جانب الشعراء رجال الفكر والسياسة من مختلف الأقطار العربيّة وعبّر حافظ إبراهيم باسم الجميع عن هذه البيعة في قوله :

أمير القوافي قد أتيتُ مبايعا
وهذي وفود الشرق قد بايعتْ معِي

روى شعـرَهُ البـدو والحاضـرون
وشعـري ليـس لـه مـن روى (I/ 22)

بل بين حظّه وحظّ كافّة الشعراء :

أنـا لم أعدل بقيس شاعرا ... (III/ 58)

وابن عوف أمير الصّدقات روى شعره وقاده الإعجاب به إلى قوم ليلى يستشفعهم فيه.

وفتنة شعر «المجنون» هي التي جرّت على ورد بلاء الابتلاء بليلى :

فشعرك يا قيس أصل البلاء لقيـت بـه وبليلـى الضّـلاَلاَ
كسـاهـا جمـالا فعلّقتُهـا فلمّا التقينـا كساها جـلالاَ (V/ 101)

وحتّـى أطفـال الحـيّ فقد أجرى شوقـي على ألسنتهـم شيئا من قبيل الإعجاب :

إيـه يـا شـاعـر نجـدِ ونجيّ الظّبيـات (II/ 37)

القبيلة جمعاء تهفو إلى سماع شعر شاعرها وتتنظرُ راويتَه زياد يعود محمّلا به :

ولـولا زيـادٌ مـا تمثّـل حـاضـرٌ
بأشعار قيس أو ترنّم بـادي (I/ 13)

وليس قيس بشاعر نجد وشاعر عامر فحسب وإنّما هو أيضا «شاعر البيد» على سعتها، شاعر العرب قاطبة :

إنّ قيسا شـاعـر البيـد الـذي
لا يُجـارى، أفأنتـم منكـرون ؟ (III/ 57)

حاز «المجنون» إجماع الجميع على اختلاف القبائل والمنازل حتّى صار في مقام «النجم» بل نجم النّجوم :

نجـــمٌ أضـــاءَ بنجـــد سمـــا علـــى كـلّ نجـــم (III / 57)

محـقّقـا بذلك في القـديم حلم شوقي الـذي استطاع تحـقيقـه في الحاضر غِبَّ سعي طويل ألا وهو حيازة لقب شاعر العروبة بتتْويجه على إمارة القريض.

2) مستوى ثان : الخطاب

أ ـ التضمين :

لم يقف صاحب المسرحيّة عند حدّ إبراز بطله في صورة الشاعـر الذي حاز اعتراف الكافّة بل حرص على تضمينها بعضا من شعره الّذي ذكرته المصادر كما لوكان شوقي يسعى إلى تأكيد منزلة قيس في «الواقع» لا في الفنّ وبين شخوص المسرح فحسب[12]. وقد ورد الشعر المضمّن موزّعا على فصول المسرحيّة الخمسة كالتّالي :

الفصل	عدد الأبيات المضمّنة
I	3 و $\frac{1}{2}$
II	0
III	2
IV	4
V	0
الجملة = 9 و $\frac{1}{2}$	

(12) وضعنا الواقع بين ظفرين لأنّ نصيب القصّة منه ليس بالأمر اليقين، والرواة أنفسهم فضلا عن الإصبهاني. مختلفون في معظم أخباره وبعضهم ظاهر التشكّك والطعن.

ب ـ المعارضة :

واتخذ الاحتفال بـ «ديوان العرب» في مستوى الخطاب ـ إلى جانب التضمين ـ مظهرا آخر هو المعارضة، معارضة الشعر الوجداني والغنائي ومنه شعر قيس بن الملوّح، بقصائد قائمة الذات ولو أنّ سياقها حواري، بعضها غزلي عذري أورده المؤلّف على لسان بطله ومطلعه حينًا :

سجا اللّيل حتّى هاج لي الشّعر والهوى
وما البيد إلاّ الليل والشّعر والحبّ (I/ 21)

وحينا :

ليلى. منادٍ دعا ليلى فخفّ له
نشوانُ في جنبات الصدر عربيدُ (I/ 46)

وبعضها رثائي أجراه على لسان بطله كما على ألسنة شخصيات أخرى. يقول قيس باكيا ليلى :

جبل التّوْبادِ حيّاك الحيا
وسقى اللّه صبانا ورعى (II/ 120)

ويستهلّ ابن سعيد تأمّليّة استغرقت تسعة عشر بيتا بقوله :

أخٌ كان يملأ أمس الهواء
ويحيا الحياة ويُجري العُمُر (V/ 116)

وبعضها الآخر في تعظيم ألم المحب الثّاكل وصبابته جرى على لسان الأموي شيطانه :

حنـــانيـــكَ قيـــس أقـــلَّ العتـــاب
ولا تسكـــبنّ دمـــوع النـــــدَم
تفـــــرّ دتَ بالألـــم العبقـــريّ
وأنبـــغ ما فـي الحيـاة الألم (V / 128)

بل إنّ شوقي أمات ليلى قبل قيس، على خلاف الوارد في الأخبار، فأتاح للتفجّع أن يفجّر شعر الرّثاء والغناء على مدى فصل كامل لا يكاد يضيف شيئا في مضمار الفعل الدّرامي، هو الفصل الخامس والأخير من المسرحيّة.

3) مستوى ثالث : الموضوع

وفي السّياق نفسه ضمّن المؤلّف أثرهُ العديدَ من عناصر النّظرة العربية القديمة إلى الشعر ومآتيه وعياره، وإلى بعض القضايا النقدية الواردة عندهم في باب الصدق والكذب، وباب السرقات وغيرها.

أ ـ في مآتي الشعر : اقتران الشعر بالسحر

عبّر شوقي عن تلازم الشعر والسحر[13] على لسان أحد أفراد الجنّ حين قال يقدّم قيسا :

الشاعـر الّـذي سحـر والساحر الّـذي شعـر (IV / 82)

ويتحدّث عنه ساحرًا ومسحورا :

وأن التـي سحـرت قلبـه مدلّهـةُ القلب من سحـرِه (IV / 82)

---

(13) انظر في هذا الصّدد :

ـ قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي : عبد اللّه سالم المعطاني. فصول 1 ـ 2 / 1991 ص ص 13 ـ 23.

ـ في صلة الشعر بالسحر : مبروك المناعي ـ فصول 1 ـ 2 / 1991 ص ص 24 ـ 36.

ويؤكّد العلاقة التي تربطه بهم :

قيسٌ يا قـوم منكـمُ ليس قيـسٌ مَن البشـر (IV/ 58)

اعتقاد قديم في كون « الشعر من عُقَد السّحر»[14] جعل القبائل تحتفي بميلاد شعرائها و«المجنون» يسترقي القوافي وينشد في ما يُنشد الشفاء : «ولا أُنشِد الأشعار إلاّ تداويا» (III/ 53).

إيمان متوارث بما للكلمة الشعرية من طاقة سحرية، وقدرة على الرّفع والخفض.

لقد أثار الشعر غيرة بنات عامر من ليلى لمّا رأينها مزهوّة متعالية فلم يستغربن ذلك «ألَمْ يرفع لها المجنون ذكْرًا ؟» (I/ 13) وأغوى الشعر وردًا فأوقعهُ في حبّ من لا ينبغي أن يحب وها هو ذا يمدح قيسا بما يشبه الذمّ :

شعرك يا قيس جنى عليّ هذا واجترم (IV/ 100)

ولو كان الرجل يدري ما أتى هذا «المنكر» لكن هيهات ! «إنّ من البيان لسحرا» والسحر «الأخذة» والواقع تحت طائلته «أخيذ» كما تقول المعاجم أو «مِتّاخِذْ» كما يقول اللّسان الدّارج، لا حول ولا قوّة له على نفسه :

فشِعـركَ يـا قيـس أصـل البـلاء
لقيـتُ بـه وبليلـى الضـلالا
كسـاهـا جمـالا فعَلّقتُهـا
فلمّا التقينا كساها جـلالا (IV/ 101)

---

(14) أبو نواس (ت. 200 هـ).

تعلّق ورد القصيدة قادته إلى ليلى، ومن بيت الشّعْر إلى بيت الشّعَر، من سُكْر الكلام إلى سُكْر الغرام الحرام.

وإذا كان للكَلِمِ المنظوم فِعل الرُّقى والتعاويذ فلربّ هاروت نفث فيه السحر الذي نفثه تحت لسان حبيبة بشار أو لعلّ شيطانا أوحى به :

وقد كـان أربـابُ الفصاحـة كلّما

رأوْا حسنـا عدُّوه من صنعة الجـن[15]

وعلى أساس هذا الاعتقاد صنّف العرب شياطين الشعر بحسب طبقات الشعراء تصنيفا اعتمدوا فيه الحسب والنّسب والجنس والسنّ والصورة، فقال بعضهم مفاخرا بذكورة شيطانه :

إنّـي وكـلّ شاعـر من البشـر   شيطانه أنثى وشيطاني ذكَـر[16]

وفخر البعض الآخر بعلوّ مقامه :

إنّـي وإن كنـت صغيـر السّـنّ   وكـان فـي العـين نـبوٌ عنّـي

فـإنّ شيطـانـي أميـر الجـنّ   يذهب في الشعـر كل فـن[17]

وأطلقوا على شياطينهم أسماء ذكروها في أشعارهم، ونسبوا من جوّد منهم إلى عبقر «أرض سادة الجن».

ردّد شوقي في «مجنون ليلى» صدى هذا الاعتقاد فجعل لقيس شيطانا يلهمه الشّعر سمّاه الأموي وعقد بينهما حوارا مطوّلا. يقول الأموي يخاطب صحبه من الجنّ :

---

(15) أبو العلاء المعري (ت. 449 هـ).

(16) أبو النجم الراجز ـ ذكره ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» ـ II. / 502 ـ ط. بيروت 1964.

(17) بديع الزمان الهمذاني (ت. 398 هـ) ـ المقامة الاسوديّة.

ألـم تعلمـــوا أنّ لـــي صاحبـــا
من الإنـس أحكـم في شعـــره ؟ (IV/ 81)

وكان شيطان عبيد بن الأبرص في «الجاهلية» يسمّى هبيدا فاستعار شوقي هذا الاسم لأحد أفراد الجنّ في مسرحيّته وأجرى على لسانه الجواب التالي :

أجَلْ أنت توحـــي لـه ما يقـــول
وتقذف ما شئت في فكره (IV/ 81)

فإذا نبغ الشاعر فإن نبوغه من شيطان. يقول الجنّ :

«... كلّ شاعر قوم عبقري اللسان نحن لسانُهْ» (IV/ 92)

على هذا النّحو يبسط «أمير الشعراء» نظرة العرب القدامى إلى مأتي الشعر والإبداع[18] ويتبسّط فيها فيخصّص لها منظرا كاملا من الفصل الرّابع يصوّر فيه لقاء «المجنون» بالجنّ «حول ديار بني ثقيف في قرية من قرى الجنّ حيث اجتمعت طائفة منهم للحفاوة بقيس وهو يهيم على وجهه ضالاّ في الفلوات وبينهم شابّ منهم في شكل إنسيّ جميل الثياب يتردّى الحرير المحلّى بالذهب، هو الأموي شيطان قيس» (IV/ 79).

ميّز شوقي من بين الجنّ صاحب المجنون سنّا وشكلا ومقاما ولم ير مانعا في أن يستطرد الاستطراد الّذي حوّل الخطاب عن وجهته الدراميّة إلى وجهة استعراض المعارف الأدبية والثقافية، وحوّل الجنون عن ذهاب العقل من فرط الهوى كما تردّد في الأخبار، إلى دلالة الالتحاق بعالم الجنّ من فرط النبوغ الشعري.

---

(18) قبل أن يحلّ عصر أبي تمّام وتحلّ معه صناعة الفنّان محلّ وحي الشيطان ويضحي الشعر «صوب العقول».

ب - في محاسن الشعر

- سيره :

عُدّ سير الشعر في المكان وفي الزمان شاهدا على أشعرية صاحبه ومثّل ذلك واحدة من أمّهات المعاني الفخرية عند الشّعراء واحد أهمّ المعايير النقدية عند النقّاد. وقد ذاع في هذا الصّدد قول أبي الطيّب (ت 354 هـ) :

وما الدهر إلاّ من رواة قصائدي
إذا قلت شِعرا أصبح الدهر مُنشدا
فسار به من لا يسير مشمّرا
وغنّى به من لا يُغنّي مغرّدا

وقوله أيضا في شعره :

فشرّق حتّى لم يبق للشرق مشرقٌ
وغرّب حتّى لم يبق للغرب مغربُ

وردّد شوقي هذه الفكرة وأكّدها تأكيدا. فما من شخصية مساعدة أو معرقلة في مسرحيّته إلاّ أقرّت بأنّ شعر قيس قد طوى الأرض باديها وحاضرها، فأبدى منازل حسرته وهو يقابل بين كساد شعره ونفاق شعر غريمه :

روى شعره البدو والحاضرون
وشعريَ ليس له من روى (I/ 23)

وعبّر المهدي عن خشيته وهو يتصوّر سرعة انتشار ذلك الشعر :

فكأنّي بقصّة النّار تُروْى
وكأنّي بذلك الشعر سارا (I/ 33)

شعر طبّقت شهرته الأزمان فضلا عن الأوطان، لذلك سرعان ما انتاب ليلى النّدمُ بعد أن خيّرت وردًا على قيس :

نجدٌ غدا يُطوى ويَفنى أهلُهُ
وقصيد قيس فيَّ ليس بفان (III/ 77)

أو بعبارة منازل «شعر قيس عبقري خالد» (I/ 58) فهو مشتق من الخوارق ولأنّهُ كذلك فقد جاوز حدود الزمان والمكان وعانق المطلق.

- **سلامته من السّرق :**

كما عُدّت سلامة الشعر من السّرق درجة عالية في سُلّم المفاضلة بين الشعراء. وأثار شوقي هذا الموضوع على لسان بعض شخصيات المسرحية فقد استفزّ بشر ليلى حين روى أمامها قصّة قيس مع الظبي والذنب كما لو كانت قصته وانتحل لها من شعره فانبرت تتهمه بالسّرقة :

أخذتَ فلم تترك لقيس بضاعةً
سرقتَ لعمري الظبي والذنب والشعرا
(I/ 15)

وأنكر قيس على الأموي - شيطانه - قبل أن يتعرّفه - ما بدا له من أنه سرق أشعاره. واغتنم المؤلف هذا المقام لعرض مقال يفيض عن الحاجة :

أرى سارق أشعار   جرينا ما له ثان
فقد يُسطى على بيت   وقد يُسرق بيتان
ولا ينتحل الإنسان   أبياتا لإنسان
وما أنشدتَ من شعر   فمن صنعي وإحساني
ولم أهتف به بعد   ولم تسمعه أذنان
فمن أنت ومن أين   أتت أُذنيك الحاني ؟

(III / 90 - 91)

- لــذّتــه :

لئن نال من قدر القبيلة تشبيب قيس بإحدى بناتها فإنّ ذلك لم ينل من قدر شعره. فقد لذّ للمَوْتور، والدِ البنت ،كما لذّ على الكرهِ كلام الله للمشركْ، (I / 31). والمسرحيّة حينئذ تعيد طرح تلك المشكلة القديمة المتجدّدة الخاصّة بتحديد ،أعذب الشعر، هل هو أكذبه أم أصدقه، وقيمة الشعر، هل هي في جمال المبنى أم في شرف المعنى، وشرف المعنى هل يتأتى من إصغاء الفرد إلى ذاته أم من لزومه أعراف الجماعة. وشوقي حين دبّر هذا الإجماع على قيس شاعرا عبقريا رغم سقطته الأخلاقية أو «عيبه التراجيدي» بلغة المسرح، فهو يخدم عنصر التوتير الدرامي لا محالة لكنه أيضا يرجّح كفّة الشعر ،فم الشعور، و ،نفاثة الصدر، على حدّ تعبير أحد أبناء الرومنطقيّة في عصره.

III - دلالة الظّاهرة

1) الشاعر يدافع عن الشعر

أن تترك نزعات الكاتب أثرها في شكل المسرحية التاريخية ومضمونها مهما أبدى من الحرص على الأمانة فذلك أمر طبيعي لا يضيره إلاّ بقدر ما يعمد إليه من الإسقاط الذي تحلّ بمقتضاه ذاته محل موضوع كتابته. ونحن نميل إلى أن دفاع شوقي عن «المجنون» كان دفاعا عن الشعر اتخذ قصّته مطيّة والمسرح منبرًا، بل نزعم أنّ البطل الحقيقي إن لم يكن «أمير الشعراء» فهو الشعر، سيّد فنون القول عند العرب» وممّا شجّعنا على هذا الاستنتاج ظاهرة الشّعر على الشعر الّتي عمّت «الشوقيات» حتّى في مقام الرثاء[19]. ولا يفوت الباحث المقارن أن

---

(19) اغتنم شوقي مناسبة رثاء حافظ للتعبير عن موقفه من بعض القضايا الأدبيّة في مثل قوله مدافعا عن الفصحى وشعرانها :

يا حافظ الفصحى وحارس مجدها ... وإمام من نجلتْ من البلغاء

(الشوقيات (III / 24)

يلاحظ الصّلة القائمة بينها وبين «مجنون ليلى» فيما يتعلّق بالمعاني التي استقطبتْها هذه الظاهرة وخاصّة معنى العبقرية وسير الشعر وبقائه، بل تتعدّى الصّلةُ المعنى المشترك إلى الجناس اللفظي. فشعر شوقي من السحر :

حسدُوا فقالوا : شاعر أو ساحرٌ ...[20]

والشعر ما لذّ :

والشعر من حيث النفوس تلذُّه
لا في الجديد ولا القديم العادي[21]

والشعر ما سار :

هتف الرواة الحاضرون بشعره
وحدا به البادون في البيداء[22]

والشاعر من ضرب بسهم في القديم وفي الجديد :

مازلتَ تهتف بالقديم وفضله
حتّى حميت أمانة القدماءِ

....

وجريت في طلب الجديد إلى المدى
حتّى اقترنتَ بصاحب البؤساء[23]

(20) الشوقيات 37/I.
(21) الشوقيات 116/I.
(22) الشوقيات 24/III.
(23) الشوقيات 24/III.

2) فتنة الشاعر بشعره

ودفاع شوقي عن الشعر ينبغي النظر إليه ـ في اعتقادنا ـ من زاوية دفاع شوقي عن شوقي وافتتان شوقي بشعر شوقي[24].

إنّ «أنا» الشاعر لا تحتاج إلى بيان عبر الديوان، وهي لم تنتظر أجزاءه الباقية كي تعلن عن نفسها بل فعلت ذلك منذ الجزء الأوّل الّذي تصدّره المقطع التالي :

مجموعةٌ لأحمد معجزة فيها بهر
تُعَدّ في تاريخها أليق ديوان ظهر

«طير النيل» الّذي «لا طير غيره» كما لّقب نفسه أو «ربّ القوافي» كما سبق لسَمِّيه أحمد بن الحُسين المعروف بالمتنبّي أن تلقّب حين «لم يجد فوق نفسه من مزيد» اقتبس عبارة «معجز أحمد» التي تحتها وضع أبو العلاء شرحه لديوان أبي الطيّب. ثمّ عاد إلى معناها في رثاء جدّته يقول :

ولو لم تظهري في العُرْبِ إلاّ
«بأحمد» كنتِ خير الوالدات[25]

ويمضي شوقي على نهج المفتونين بأشعارهم من شعراء العربية قديما وحديثا يفخر بخلود شعره.

هل في يديّ سوى قريض خالد
أزجيه بين يديك للإتحاف[26] .

---

(24) أثار هذا الموضوع محمّد عبد الغني حسن في فصل بعنوان «فتنة الشعراء بشعرهم ونصيب شوقي من ذلك» ـ الثقافة ع12 س1974 ص ص 14 ـ 20.

(25) الشوقيات III/39.

(26) الشوقيات III/108.

ويباهي بسعة انتشاره :

رُواة قصائدي فاعجب لشعر

بكلّ محلّة يرويه خَلْق[27]

وقد آلت إليه «دولة الشعر» كما آلت إلى «المجنون» من قبله وعلى يده :

لي دولة الشعر دون العصر وائلة

مفاخري حِكَمي فيها وأمثالي[28]

3) مسرح شعري أم شعر مسرحي ؟

على هذا النحو يمكن القول إنّ «المواقف التي مثّل الشعر موضوع القول فيها من قريب أو بعيد داخل هذا الأثر تمّت على حساب الفعل المسرحي والحبكة الدرامية وأطلقت العنان لسحر البيان «كأنّ الرهان على الشعر أكثر منه على الإبداع المسرحي»[29]. ولئن كان المؤلف يجد عذرا لنفسه على ذلك في كونه «شاعرا غنائيا أقحم نفسه على الفنّ المسرحي دون أن يستطيع التخلّص من طابعه الغنائي»[30] وفي كون المسرح سليل الشعر وكون الموضوع قصّة حب بدوي بطلها شاعر وكون الشعر «ديوان العرب» وعنصرا أساسيّا من عناصر بيئتهم فإنّ هذا لا يبرّر الضّيمَ الّذي لحق فنّه. أليست «التراجيديا» في ركنها الأوّل «محاكاة فعل» ولو كانت غير ذلك لهانَ أمر تلك الاستطرادات التي اتخذت من الكلامِ موضوعا للكلام كالاستطراد في شاعرية قيس وفي الشّعر وسيرورتَه والشّعر

(27) الشوقيات 74/II.

(28) الشوقيات 126/III.

(29) شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث - دار المعارف بمصر. 1953 - ص 24.

(30) محمد مندور : مسرحيات شوقي - ط4 - القاهرة د.ت - ص 53.

والسحر، والسّرقة والانتحال، وكتلك المعارضات التي انبرى فيها شوقي ينازل شعراء العذريّة والغنائيّة فآذى الحركة وفكّك عرى حبكة الأحداث وشتّت ذهنَ المتفرّج[31] وقدّم عملا ربّما صحّت نسبته إلى الشعر المسرحي أكثر من نسبته إلى المسرح الشعري. ولعلّ ذلك هو الّذي جعلَ المغنّين وهواة الطّرب ومُحبّي الشّعر يجدون ضالّتهم في «مجنون ليلى» حتّى قال بعض الدّارسين إنّها «نفحةٌ من أزكى نفحات الشّعر العربي»[32] وإنّ شوقي فيها «صاحب غناء لا صاحب تمثيل»[33].

الطّاهر الهمّامي

(31) ملاحظة انتهى إليها أكثر من دارس لكن غالبا ما تمّت بناء على ظواهر استطرادية في المسرحية غير الظاهرة الشعريّة.

(32) صلاح عبد الصّبّور : كتابة على وجه الريح - ط1 - القاهرة 1980 - ص7.

(33) طه حسين : خصام ونقد - ط4 - بيروت 1966 - ص 217.

المرجعية الاجتماعية
في تكوين الخطاب الأدبي

محمد خرماش

تقديـــــم :

الأدب نوع من التواصل الذي تلعب فيه اللغة دورا حاسما ؛ ولذلك ينبغي إقرار العلاقة الحميمة بين الدرس الأدبي والدرس اللغوي ؛ وقد ثبت أن اللغة توظف في الانتاج الأدبي توظيفا معينا يؤدي إلى تكوين خطاب قائم بذاته هو **الخطاب الأدبي**.

غير أن الإشكالية في البحث الأدبي تقوم برمتها حول حقيقة هذا الخطاب وحول الأسئلة الكثيرة التي يطرحها أو التي ينبغي أن تنطرح من خلاله، ممّا له علاقة بالتأسيس والتكوين أو بالوظيفة والأداء، أو بالسيرورة والتداول، أو ما إلى ذلك.

ومن المفاهيم التي هي محط نقاش مستمر في الدرس الأدبي الحديث، مفهوم الخطاب الأدبي ذاته وكيف يمكن أن تحقق أبعاده المختلفة. ومن هذه الأبعاد بعده الدلالي الذي تزعم بعض النظريات أنّه يتكشف في نهاية التحليل عن حقيقة اجتماعية هي حقيقة المدرك البنائي الذي يمثل مرجعيته الأساس. بيد أن خصوصية هذا الخطاب وتعقد عملية تكونه

تجعل من غير اليسير الوصول الى تبيُّن هذه المرجعية ما لم تُحترم المقولات الخطابية والخطابية الإبداعية التي تنشط في مضمارها الدراسات السوسيو /نصية التي تقارب الوضعية السوسيو / لسانية والسوسيو /أدبية ؛ وتحاول فهم كيفية تمثل البنيات اللسانية الخطابية التي تؤسس البنيات الأدبية الإبداعية : للبنيات الاجتماعية التي هي مرجعيتها الأم على كل حال : وهو ما يحاول هذا البحث رصده من خلال محاولة فهم نظرية المرجع في تكوين الخطاب الأدبي وتتبع بعض مفاهيم النقد الاجتماعي المعاصر قصد المساهمة في تعديل منظور الدراسات الشكلية المقتصرة على بحث المكونات النصية البنائية، وتجاوز الأحكام الخارجية المتسرعة في استخلاص المضمون الاجتماعي للنّص الأدبي بكيفية مباشرة قد لا تهتمّ بتاتا بخصوصية الخطاب الأدبي، ولا بتميز العملية التكوينية أو الدلالية فيه.

وتجدر الاشارة إلى أن أكثر المعلومات الواردة في العرض قد قُدّم بطريقة مركزة جدّا بحيث اقتُصر أحيانا على التلميح أو على ذكر المصطلح : أو المصطلحات المتداولة في النظرية فقط. وذلك لاتساع الموضوع وتعدد الأطروحات فيه من جهة، ولأننا نتوخى من جهة أخرى أن تتاح لنا في جلسات المناقشة فرص كافية لمزيد من التحديد والتوضيح.

وبالله التوفيق.

1 ـ عن الخطاب والخطاب الأدبي :

1 ـ 1 الخطاب والتواصل

يعني الخطاب إجمالا مجموعة من التراكيب المكتوبة أو المنطوقة التي تمثل في نظر المنشئ سلسلة تلفظية متجانسة ومؤثرة ؛ وهو في اعتبار لسانيات الجملة نتيجة لعملية تسلسل منطقي لمتواليات كلامية مؤتلفة في النسق التركيبي ؛ أما في لسانيات الخطاب فهو كلية دلالية لا تشكل الجمل ضمنها إلا أجزاء من الملفوظ ؛ وهذا التصور لا يتعامل مع اللغة باعتبارها نسقا مؤتلفا من العلامات فقط (Saussure) وإنما باعتبارها أداة تواصل كذلك. بهذا المعنى يعرف بنفنيست (Benveniste) الخطاب بأنه «كل تلفظ énonciation يفترض متحدثا وسامعا (أي باثا ومتلقيا) ويفترض عند الأول نية التأثير على الثاني بشكل من الأشكال»[1]. وهذا يعني أن إشكالية الخطاب مرتبطة ارتباطا تقنيا بإشكالية التواصل، بمعنى أن إحداث الخطاب ناتج عن ممارسة لغوية تهدف إلى تحقيق عملية الإبلاغ قبل كل شيء، لكن في إطار منطق لساني يضبط الوقائع الكلامية ويساعد على تحيين الوضعيات المختلفة من أجل التأثير المبيّت ؛ وهو ما يفترض وجود حمولة مهيأة أو موقف يقصد تسريبه عبر بنية الخطاب المزمع إنشاؤه. فالعلاقة إذن علاقة اصطناعية بين البنية المتوفرة وبين سيرورة الخطاب ؛ ولذلك ارتبطت معانيه بالإجراءات اللغوية المنجزة وبالمقاصد التعبيرية، وكانت له أنواع منها الخطاب المباشر أو غير المباشر والصريح أو الضمني، والخطاب بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، والخطاب السياسي أو العلمي أو الأدبي[2]. وارتبطت صياغة كل نوع بالوظيفة الخطابية المرتقبة أو التي

(1) Benveniste : Problèmes de linguistique générale. Gallimard 1966. P 242.
(2) Ibid.

سيتم التركيز عليها كما هو مفصل عند جاكبسون : R. Jakobson في ترسيمته التواصلية المعروفة[3].

1 ـ 2 الخطاب الأدبي :

إذا كان القصد في الخطابات غير الأدبية التي قد تفنى بمجرد استهلاكها هو إبلاغ الرسالة أوّلا للدفع بعملية التواصل المعرفي أو الاجتماعي، فإن الخطاب الأدبي ونظرا لخصوصية تكوينه ـ قد لا يتجاوز رسالته المتميزة التي تصبح غاية في ذاتها دون التنازل عن حقه في الإبلاغ كذلك ؛ ومن ثم يقوم اختلاف الخطاب الأدبي عن غيره من حيث الوظيفة ومن حيث الصياغة، ولو أن نية التأثير تبقى متوفرة دائما.

إن الكون الخطابي في الانتاج الأدبي ملتبس ومعقد بطبيعته ؛ فالقارئ (المتلقي) يستغني عادة عن إعادة تشكيل الصورة الحقيقية للكاتب (المرسل) والكاتب لا يتصور قارئه إلا افتراضا، وعملية تشفير الرسالة الأدبية مرتهنة بخصوصيات نوعية الخطاب، كما أن عملية فكها وفهمها ليست ميسورة دائما ومرتبطة بنظرية التلقي عموما ومن ثم تتعدد دلالات النّصّ الأدبي ويخضع الخطاب في انتاجه وفي استهلاكه لمعطيات عدة كما تُصبح الرسالة عبر مسارها التواصلي متعددة بعد أن كانت واحدة. وإذا كان التواصل الأدبي ذا طبيعة خاصة وقد يتجاوز طاقتي الكاتب والقارئ ؛ فهذا لا يعني تعطيل سيرورته أو خضوعه لاستيهامات عرضية أو عارضة بل هناك ما يجعل منه محولا حقيقيا للقيم المكتنزة.

لقد اهتمّ ميشيل فوكو (Michel Foucault) مثلا في بحث «نظام الخطاب» (l'ordre du dicours)[4]. بتمظهرات الاجراءات المعرفية الخطابية

---

(3) Roman Jakobson : Essais de linguistique générale. Minuit 1963 Questions de poétique - Seuil 1973.

(4) عنوان كتاب له منشور سنة 1971 عن دار : Gallimard - Paris.

الأساسية. فخص الخطابات الأدبية بالمكانة الأولى، (Place clef) واعتبرها أقدر أنواع الخطاب على تحقيق التفاعل الخطابي، وعلى تقديم نماذجه الضرورية كلما تعلق الأمر بإنجاز نقلة نوعية في مجال، الخطاب المعرفي، أو ما يسميه بـ : l'épistémé الفاصل بين عصر وعصر أو بين مرحلة ومرحلة. وفسر الباحث الأصولي، فيليب دولاجارت، : (Philipe de lajarte) ذلك في ملف، العمل الأدبي،[5] الذي أنجز تكريما، لفوكو، سنة 1985، بأن ميزة الخطاب الأدبي أنه، يتكلّم سائر أنواع الخطابات، وأن ما ينبغي التنصيص عليه فيه هو نظامه، الأيقونى، العميق الذي يعطي للملفوظ الأدبي إمكانية التقليد أو التجريب بالنسبة للتشكيلات الخطابية الأخرى ؛ ومن ثم فهو أنسب نطاق لاختبار سائر الافتراضات والإمكانيات المعرفية أو، الابستيمية، وبهذا المنظور لا يكون الأدب مجرد انعكاس لخطابات أخرى أو لتاريخ خارجي بالنسبة إليه كتاريخ الأفكار أوالذهنيات أو الإيديولوجيات وإنما هو الجزء المبيّن من تاريخ عام يشمله ويتشامل معه[6].

إن الخطاب الأدبي إذن لا ينضبط كلية لقانون (statut) تكوينات الخطابات الأخرى ولكنه يقع مثلها أو أكثر منها في صميم إشكالية التلفظ : (Problématique de l'énonciation).

2 ـ عن نظرية المرجعية في تكوين الخطاب الأدبي :

2 ـ 1 مفهوم المرجع ومرجعية الخطاب الأدبي :

ـ تقوم عملية التواصل في العادة على مدى صحّة وسلامة الأجهزة المشتغلة فيها ؛ ويمكن أن تتحقق درجة من التفاهم عندما تتم عملية الإدراك

(5) Philipe de Lajarte : Le travail littéraire - à la mémoire de "M. Foucault" Degrés 41 (printemps 85).

(6) Introduction aux études littéraires (Méthodes du texte) sous direction de M. Delcroix. Ed Duculot Paris 1987 - P251.

أي حينما تستقيم في الذهن صورة واضحة لجامع الدال والمدلول ويتحقق الالتحام على مستوى التصورية أو الإدراكية "conceptualisation" بين الرامز الصوتي وما يحيل إليه أو الرامز الكتابي وما ينشأ عنه في الفهم، وإذا صح هذا على مستوى اللغة فإنه يصح على مستوى الخطاب؛ ومن ثم كان الحديث عن الوظيفة المرجعية التي تحيل على ما نتكلم عليه وتقيم في الذهن تصورا له.

إن أوزفالد ديكرو Oswald Ducrot وتُودُرُوف Todorov في قاموسهما الموسوعي لعلوم اللغة (ص 317) يُشيران إلى أن الوظيفة المرجعية للغة تقوم على أساس تعيين الأشياء التي تكون حقيقة خارج اللغة وهذه الحقيقة ليست بالضرورة كلّ الحقيقة الواقعية، أي ليست العالم الخارجي بحذافيره، وإنما قد تكون حقيقة عالم الخطاب التخيلي الذي بوسع كلّ اللغات الطبيعية إنشاءه واتخاذه مرجعا، وهذا معناه أن لكل خطاب تتحقق فيه الفعالية الكلامية مرجعية خاصّة أي إحالة معينة إلى ما يتحدث عنه، وهو موضوع الحقيقة ما وراء ـ الكلامية؛ ولذلك يصر اللغويون على التمييز بين المعنى والمرجعية، إذ أن استعمال العلامة اللغوية في حد ذاتها يحقق معناها الخاص فقط أما معرفة محددات الاستعمال الظرفية والمنطقية فتحقق القيمة المرجعية لذلك الاستعمال وبذلك يقتضي الفهم الحقيقي أو الإدراكي امتلاك الإجراء المساعد على تحديد المرجع أولا[7].

ومهما تكن خصوصية الخطاب الأدبي فإن نظرية الأدب لا تمانع في ربطه أصوليا على الأقل بترسيمة التواصل اللغوي وقد أكّد «رولان بارت» في «النّقد والحقيقة» أن نموذج «علم الأدب لن يكون بطبيعة الحال إلا نموذجا لسانيا وبما أن اللغة تشكل نظاما تربط عناصره علاقات عضوية

---

(7) Oswald Ducrot - Tzveton Todorov
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage) seuil 72. P.318.

وهو المبدأ السائد في العمل الأدبي فإن : بنفينيست (Benvéniste) يرى أن تعويض كلمة ‹لغة› بعبارة ‹العمل الأدبي› يكفي لكي نرى كيف يمكن تطبيق ذلك النموذج على الأدب وخاصة بما هو لغة أيضا(8). ومع ذلك تجدر الاشارة إلى أن هذا التبسيط وهذه المهادنة هما بقصد تقريب مفهوم المرجعية والاستفادة منه. وإلا فالخطاب الأدبي أعقد من أن تطبق عليه شفرة اللغة العادية وخاصة فيما يتعلق بالوظيفة المرجعية. إن جوّ الممارسة الأدبية انتاجا واستهلاكا (كتابة وقراءة)، جو كثيف تشوش فيه العلامات وتتداخل الأزمنة والذوات وتقنع المقولات ويخرق منطق المعيارية السميوطيقية، وقد يتوفر الانسجام المطلوب في المتوالية التلفظية التي تنتج الخطاب وبدل أن تحيل على حقيقة مرجعية خارجية هي موضوع الرسالة المؤثرة تحيل على حقيقتها الخاصة، فتؤثر بذاتها ويصبح التأثير منها وإليها.

إن الذي يصف لنا نشوب حريق هائل يؤثر فينا بسبب إدراكنا لخطورة الكارثة (المرجع) لكن حينما يقول لنا بأن الحريق قد شب في القلب فالأمر مختلف لأننا سننشغل أولا باستحضار مرجعية هذا الخطاب الخاص أي بتفهم حقيقة احتراق القلب ومداه وأسبابه وما إلى ذلك، وبه يمكن القول إنّ مفهوم المرجع قيمة خطابية تكوينية حاسمة، ولا سيما حينما يتعلق الأمر بتصورية (إدراكية Conceptualisation) الحقيقة التي يحيل عليها الخطاب أي بمرجعيته.

ونظرا لكون الخطاب الأدبي خطابا إيحائيّا بامتياز فقد تتعدد مرجعياته وهو ما يسمح بتعدد معانيه أو تعدد قراءاته بمعنى أن هذا الخطاب قد يتفاعل في تكونه مع خطاب آخر يشكل مرجعا له كما في

(8) E. Benveniste : Problèmes de linguistique génerale. Gallimard 66 P 62.

توظيف الأساطير والتراث أو كما يستخلص من مفهوم التناص عموما وقد يحيلنا مرجعه (أو أول مرجع نستحضره فيه) إلى مرجع أو مراجع أخرى. فتتناسل الإدراكات أو المرجعيات كما في الاستعارات والكنايات أو كما في توظيف اللغات العامية أو الأجنبية أو غيرها. ويمكن أن تتوازى المرجعيات أو تتداخل فيحدث ذلك مزيدا من متعة الاكتشافات المتتالية لكنه يشكل أيضا صعوبة كبيرة في قراءة الأعمال الأدبية وفهمها. وفي هذه الحالة ستكون القيمة المرجعية في تكوين الخطاب الأدبي قيمة نصية محايثة بالدرجة الأولى أي أنّها قيمة جمالية قبل كل شيء لكنها في نهاية التحليل قد تتكشف عن أبعاد فكرية أو اجتماعية في المرجعية الأصل ولا مناص من سبر حقيقتها إذا أريد إدراكُ أكثر ما يمكن إدراكه من القيم النصية في الانتاج الأدبي. وقد تنبه الباحثون في الفكر الأدبي الحديث إلى ضرورة إدراج هذه الحقيقة حينما ربطوا بين اللغة والفكر من جهة وبين الفكر والمعطيات الاجتماعية من جهة أخرى لتأكيد المرجع السوسيولوجي أو السوسيو - نصي للإنتاج الأدبي في نهاية المطاف. فاللغة في الواقع تكشف كما يقول بالي (Bally) في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها[9] - وحسب طروحات أدام شافت (ADAM. S.Chaff) في كتابه «اللغة والمعرفة» فإن اللغة لا تضطلع بوظيفة التواصل الاجتماعية فحسب بل هي وسيلة للتفكير الذي لا يتم إلا بها ولا تتم إلا به؛ فهي مستودع فكر الأمة التي تتكلم كما تفكر وتفكر كما تتكلم؛ وهذا الطرح يربط بين النسق اللساني وبين خصائص الأمة الروحية وهو ما جعل (هردر Herder) - في نظره - يتساءل عن درجة الانسجام القائم بين لغة الألمانيين وطريقتهم

---

(9) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس 77 - ص: 36.

في التفكير وكذا درجة تأثير اللغة في شكل الأدب عندهم[10] أما «مونان ـ G. Mounin». فقد أوضح بأن لكل مجموعة لغوية رؤيتها إلى الواقع وأن ما يسميه «Whorf» بالعادات اللغوية تضبط نوعا من «نحو الواقع» تقسمه إلى أشياء وإلى حركات وبذلك تحكم الفكر فرديا وجماعيا بقواعد لسانية ليس من الضروري أن يعيها الفرد أو تعيها الجماعة[11].

واللغة بما هي حاملة إذن لفكر الأمة وضابطة لايقاع اشتغالاته تشكل الحقيقة المرجعية الأولى في تكوين الخطاب الأدبي بمعنى أن سوسيولوجية اللغة تخترق سوسيولوجية الأدب كي تنغرس فيه. يقول بيير ماشري "P. Macherey" بهذا الصدد :

«إنّ للعمل الأدبي علاقة باللغة باعتباره لغة وعن طريقها فهو في علاقة مع مجالات أخرى تستعملها ...»[12].

وهذا جدل معتبر بين اللغة كمرجع أو كحامل لمرجع سوسيولوجي في الانتاج الأدبي وبين اللغة كطاقة تعبيرية كامنة يُشغلها هذا الانتاج ويتبنين من خلالها. بيد أن الأدب ليس لغة فقط وليس ذلك الفكر الذي تحمله اللغة فقط، بل هو اللغة وما تحمله مصنعين، وفرق كبير بين المادة المصنعة وبين نتيجة التصنيع. ولذلك ينبغ التمييز بين مفهوم الانعكاس الذي يجعل من الواقع الخارجي حقيقة مرجعية ثابتة في الانتاج الأدبي وبين مفهوم التنصيص الذي يبحث تمثلاته وينظر إلى مرجعيته باعتبارها حقيقة محايثة أو مكونا بنائيا فيه.

(10) A. schaff : langage et connaissance - Traduit du polonais par Elaire Brendel. Ed + Antropos - Paris 69 P. 18 - 1920.
(11) George Mounin : linguistique et philosophie : P.U.F 1975. P : 172. 174.
(12) P. Macherey : Pour une théorie de la Production littéraire Paris 80. P : 68.

2 ـ 2 بين مفهوم المحاكاة ومفهوم التنصيص :

منذ أن قال اليونانيون بمفهوم المحاكاة الذي يعتبر الفن تقليدا مباشرا للطبيعة بما فيها الإنسان بأفعاله وأقواله ومشاعره وخيالاته، درج النّاس على التسليم بالعلاقة المباشرة بين الأدب ومرجعه، بمعنى أن عبقرية الأديب تتجلى في قدرته على استعمال اللغة من أجل استحضار نموذج أصيل للواقع الخارجي، وهو غاية الإدراك أو المرجعية القصوى.

وفي العصر الحديث تحاول نظرية الانعكاس بالاستناد إلى الواقعية الجدلية بخاصة أن تثبت بأن الواقع المادي مُحدِّدٌ أساسٌ في الإنتاجات الفكرية بما فيها الإبداع الأدبي ؛ أي أن الظاهرة الأدبية أَحَدُ تجليات هذا الواقع ولها ارتباط جدلي بمتغيراته، ولذلك تُقحم فيها بعض المفاهيم التي لها علاقة بـ «تصورية» هذا الواقع كالموضوعية والصدق والالتزام وما إلى ذلك ؛ وتعتبر بالتالي أن هناك تناسبا طرديا بين الخطاب الأدبي ومرجعيته. وإذا كانت هذه النظرية بهذا التبسيط قد شكلت أرضية مناسبة لحركية الفكر الأدبي الحديث، فقد أثارت أيضا لدى أنصار هذا الخطاب ومحلليه أسئلة كثيرة ومعقدة تصب في اتجاه ما يسمى بمفهوم التنصيص.

إن الإنسان البنيوي ـ يقول رولان بارث ـ يأخذ الواقع فيفككه ثم يركبه، وهذا في ظاهره شيء بسيط، وهو ما يدفع البعض إلى القول بأن العمل البنيوي لا معنى له، وغير مهم ولا يفيد ؛ ومع ذلك فهذا الشيء البسيط هو من وجهة نظر أخرى شيء حاسم، إذ بين هذيْن الموضوعين أو هذين الزمنين من النشاط البنيوي يحدث الجديد ؛ وهذا الجديد ما هو إلا المدرك العقلي أو المعقول العام (L'intelligible général) ألا وهو الصورة الشبح (Le simulacre). إنّه العقل مضافا إلى الموضوع، ولهذا الجمع قيمة

أنتروبولوجية، ذلك أنه هو الإنسان نفسه وهو تاريخه ووضعيته وحريته، وحتى المقاومة التي تبديها الطبيعة أمام فكره[13].

ويمكننا أن نفهم من ذلك أن كل نشاط بنيوي يهدف إلى عقلنة موضوعه أي إلى تكوين الصورة الإدراكية التي تتضمن البعد الإنساني، فتصبح البنية صورة عقلانية ناتجة عن عملية تفكيك الموضوع ثم تركيبه، واللغة بما هي حامل للمعقول ستكون إذن مرادفة لهذه البنية / الصورة أو مماثلة لها، لكن الخطاب الأدبي بما هو تفكيك وتركيب لهذه اللغة / البنية / الصورة، فسيكون بنية لبنية أو بنية مركبة (منصصة)، ومن ثم فمحاولة فهمه تؤدي دائما إلى اختزاله لأنها ستعود إلى مجرد الموضوع الأساس (صورة الواقع العقلي) الذي دخل تصنيعه في شفرتين متعالقتين : شفرة اللغة وشفرة الأدب. وتلك على كل حال عملية مفيدة بقدر نجاحها في فك الشفرتين، وفي فك الارتباط بينهما إذا أمكن، ومن هنا تنطرح إجرائيا صعوبة الوصول إلى حقيقة المرجع عبر سيرورة تكون الخطاب الأدبي. وهذا ما جعل بنيويا متشددا كميخائيل ريفاتير أيضا يقلل من شأن الوظيفة المرجعية في الخطاب الأدبي والشعر بخاصة ويعطي الأسبقية للوظيفة الأسلوبية (الشعرية) التي تجعل الشعر أبعد ما يكون عن تمثيل الواقع الذي تلاشت خصائصه عبر جملة من الاشتغالات الأسلوبية المهيمنة، وأصبح عنصرا جديدا لا علاقة له بحالته الأولى، وإذا كان في النص الشعري إحالة مرجعية فهي إلى نصوص أخرى فقط. أما الاعتقاد بوجود صلة مباشرة بينه وبين الحقائق الخارجية فهو مجرد «وهم مرجعي» يتعلق به القارئ في شروط ثقافته وإيديولوجيته ؛ ذلك أن الاستعمال اليومي للغة يخلق لدى المستعمل وهما بوجود علاقة طبيعية بين العلامات / الدوال وما تقيمه في الذهن من مدلولات، في حين أن ذلك

---

(13) R. Barthes : Essais critique, seuil 71 - P 215.

مجرد تفسير أسطوري للواقع أوجده المستعمل قصد تبرير وجود تلك العلامات وجعلها منطقية، وهو خطأ يتكرر في قراءة العمل الأدبي، حيث يقوم القارئ بتحويل التصور المرجعي الموجود في ذهنه إلى النّص الأدبي الذي يصبح في وهمه تجسيدا للواقع أو محاكاة له. والمشكل - يقول ريفاتير - أن النقاد كذلك يسقطون في الفخ؛ فهم يصفون المرجعية في النّص وهي في القارئ - في عين الناظر - أي عندما لا تكون سوى تسويغ القارئ للنّص[14].

إن عملية الأسلبة أو التنصيص تلغي في نظره عملية المحاكاة وتسلبها خطيتها وبساطتها، لأن المعنى المتولد في الخطاب الأدبي هومعنى جديد ناتج عن عملية التّدلال (signifiance) القائمة على المعايير الأسلوبية وأيضا على الصراع الدائم بينهما وبين المرجعية الظاهرة أو مرجعية اللّغة الخبرية أي المحاكية التي تفرض ارتباط الكلمة ومعناها بالواقع. و«لكي يصل القارئ إلى الدلالة، يجب عليه حتما تجاوز حاجز المحاكاة»[15].

إن مشروع ريفاتير يحاول الفصل بين نظام المحاكاة وتمثل المرجعية وبين عالم النّص الذي هو شبكة دلالية معقدة تستغل وفق استراتيجية أسلوبية محددة، وبذلك يحدث قطيعة تامة أو شبه تامة بين النّص الأدبي وأصوله المرجعية وهو ما يكاد يلغي البعد الوظيفي فيه.

وهذا المسير من المحاكاة إلى التنصيص يدفع إلى محاولة تبين الطروحات المختلفة بصدد نظرية المرجعية في تكوين الخطاب الأدبي، وهي طروحات تتراوح بين الإنكار والإثبات وبينهما طروحات لا تثبت

---

(14) M. Riffaterre. Sémiotique de la poésie - trad : Jean Jacques Thomas. ed seuil 1983 - P12 et suite.
(15) Ibid : P.17.

ولا تنفي، لكنها تبحث الصيغ الممكنة لوجود مرجعية سوسيولوجية في بنية أدبية أي أنها تحاول فهم الحقيقة الاجتماعية ضمن الحقيقة الفنية.

3 ـ المرجعية الاجتماعية :

3 ـ 1 الأدب وتمثل الواقع الاجتماعي : (أدلجة الخطاب الأدبي).

إن مفهوم المحاكاة على ما أثاره ويثيره من طروحات ومناقشات، مفهوم أساسي وأصيل في الفكر الأدبي، ذلك أن الفنان أو المفكر بصفة عامة، لا يمكنه أن يشتغل إلا على مادة من الواقع أو لها صلة به، بمعنى أن النموذج الذي يستطيع تخيله لا يمكن أن يكون إلا على شاكلة الواقع أو ذا تركيبة مستمدة عناصرها من الواقع بالضرورة. ولذلك قال الكلاميون القدامى حينما أدركوا ضرورة وجود عنصر المحاكاة في العملية التصورية لدى الإنسان :

وكل ما يخطر ببالك، فالله مخالف عن ذلك.

لأن كل ما يمكن أن يخطر بالبال حسب طبيعة وقدرة التفكير البشري لا يمكن أن تكون مرجعيته إلا واقعية في نهاية المطاف أي من عالم «الحوادث» والمحسوسات وتعالى الله عن ذلك علوا كبيرا.

ومنذ القديم أيضا قال أرسطو بأن الشعر يحاكي أفعال الناس، وبنى على ذلك نظريته في تقسيم الأجناس. وذلك يعني أن الأدب يتعامل مع الوقائع البشرية، أي أن الواقع الذي يحاكيه أو يتمثله هو واقع اجتماعي بالأساس وهو الواقع الذي يشكل مرجعيته على كل حال.

والواقع الاجتماعي في العصر الحديث هو مجموع البنيات والمؤسسات التي تهيكل المجتمع وتضبط إيقاع حركيته وتموّجاته ؛ وإذا كان الأدب «محاكاة» بمعنى أو بآخر لهذا الواقع، فكيف يمكن أن تكون هذه «المحاكاة» أي كيف يمكن أن يدخل هذا الواقع باعتباره مرجعا في تكوين

البنية الأدبية التي قد لا تعنيه بالذات؛ وكيف تتبلور المرجعية الاجتماعية في الخطاب الأدبي الذي ليس خطابا اجتماعيا ولا خطابا تاريخيا بالأساس؟

إن النظرة التبسيطية التقليدية تقول بوجود المضمون الاجتماعي في النّص الأدبي بكيفية مباشرة. وتعتبر الخطاب الأدبي خطابا اجتماعيا غايته تمثل الحقيقة الاجتماعية مهما تعقدت بنياته أو أشكلت دلالاته، بمعنى أن الوظيفة المرجعية فيه مقدمة على الوظيفة الشعرية ولو أطلت الأولى من وراء الثانية فقط. ويتمسك بهذه النظرة دعاة الأدب للحياة أو الأدب للمجتمع الذين يرون أن الأدب يمكن أو ينبغي أن يلتزم بقضايا اجتماعية يتضمن فحواها ويدافع عنها، ولذلك يغلبون في التقويم جانب الفكر على جانب الفن، ويبحثون في الخطاب الأدبي عن الرسالة الاجتماعية قبل الرسالة الفنية. وما أظننا بحاجة إلى ضرب الأمثلة على هذا الاتجاه، فأكثر الأدب الحديث في العالم العربي وغيره قد فُهم هذا الفهم، ومنذ أن كتبت «مدام دوستايل Mme Destaël كتابها الشهير «عن الأدب معتبرا في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية»، قد سال حبر كثير على خط نهجها؛ ويكفي أن نتذكر مقولات الواقعيين والواقعيين الاشتراكيين وأنصار مفهوم الانعكاس منهم بخاصة.

لقد قال لينين في تعليقه على قصيدة قرأها: «لا أستطيع أن أحكم عليها من الناحية الشعرية، أما من الناحية السياسية فإني على يقين بأنّها قصيدة سليمة ورائعة»[16] فهو يفصل في نفس القصيدة بين الشعري والسياسي (الاجتماعي) وما تحصّل في ذهنه من قراءتها هو المدرك أو

(16) ج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ. ترجمة: ج طرابيشي - بيروت 77. ص 20.

المرجعية السياسية فقط. ومشهور عنه أنه كان يعتبر تو لستوي «مرآة ثورة 1905» في روسيا.

وقال ج بليخانوف : «إن لاستنساخ الحياة في اللعب والفن أهميته سوسيولوجية كبرى، فالناس، باستنساخهم حياتهم في أعمال فنية، يعدون أنفسهم لحياتهم الاجتماعية، ويتكيفون معها»(17).

وقال في تقديم كتابه : «وبصفتي نصيرا للتصور المادي للعالم سأقول إن الواجب الأول للناقد يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع، وفي تحديد ما يمكن أن نسميه بالمعادل السوسيولوجي للظاهرة الأدبية المعطاة(18)».

نرى من هذه الأقوال كيف يسود الاعتقاد بالعلاقة المباشرة بين التعبير الأدبي وموضوعه الذي هو الواقع الاجتماعي، وكيف يختزل خطابه في مرجعيته (المعادل السوسيولوجي) فقط.

وقد قرأت ذات مرة في مجلة «فصول» المصرية قول أحدهم : «... وكما لا أستطيع البتة فهم كلام عادي بدون منطوق فكري، وزخم من الدلالات التعبيرية، لا أستطيع كذلك التجاوب مع قصيدة أو قصة أو مسرحية، تغرق في متنها اللغوي، ولا تفصح حتّى تلميحا عن غرضها الفكرلوجي»(19).

وحبذا لو أوضح لنا هذا الدارس كيف يمكن للأدب (قصيدة ـ قصة ـ مسرحية) أن **يفصح** عن غرضه «الفكرلوجي» **تلميحا** ؟ ؟

---

(17) نفسه ص : 59.

(18) نفسه ص : 59.

(19) مسلك ميمون : الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة ـ فصول عدد 5/4 ـ شتنبر 85 ص : 106.

3 ـ 2 المرجعية الاجتماعية ومفهوم الوسائط :

أما النظرة التحليلية فتقدر أن المرجعية الاجتماعية لا تتبلور في الخطاب الأدبي بكيفية مباشرة وإنما عن طريق عملية استيعاب تمثيلية شبيهة بعملية التمثيل الضوئي» التي تقوم فيها الأشجار بعملية تمثل عناصر أشعة الشمس وغيرها لانتاج مادة «اليخضور» "clorophile" فنرى في الأوراق الخضرة ولا نرى أشعة الشمس وهي موجودة أصلا.

وتقوم عملية التحويل أو التنصيص المعقدة هاته عن طريق ما يسمى بالوسائط العاملة بين المرجعية الاجتماعية وبنية النّص الأدبي، والوسائط ـ على حد قول جاك دوبوا J. Dubois ليست شيئا سوى العلاقة التبادلية التي تتأسس بين نظامين من الظواهر، ولكن على الشكل الذي تتكثف فيه تلك العلاقة في نظام ثالث وسيط هو في نفس الوقت مكان تحولها ومكان أنكسار نظام داخل نظام آخر[20]. ومنشأ هذا المفهوم هو الاعتقاد الجازم بوجود علاقة ديناميكية بين نظام النّص الأدبي ونظام التشكيلة الاجتماعية وبأن الاجتماعي قد يوجد في الأدبي كما أن الأدبي قد ينتج عن الاجتماعي. وبحسب النماذج التفسيرية فإن علاقة الأدبي بالاجتماعي تمر عبر محطات توسطية مثل البنية الدالة أو الغياب أو التناص أو النظامين : البلاغي والأسلوبي باعتبارهما معايير مؤسساتية. وإذا كانت هذه البنيات والوسائط تختلف من حيث المجالات ومن حيث النظريات فإنها تهمنا من حيث احتلالها لمنطقة التقاطع التي تشهد تفاعل الأدبي مع الاجتماعي وتبادلهما التأثير والتأثر إلى حد الاختلاط والاندماج[21]. ويمكن القول بأن هذا التفاعل الحيوي يساعد على تكوين الرؤية الفنية كما يساعد على

---

(20) J. Dubois : La sociologie de la Litterature in Methodes du texte Paris 87 - p 290.
(21) Ibid 290.

إنتاج البنيات الدالة ولو أن الوقائع الأدبية وقائع قيمية قبل كل شيء وعلى هذا الأساس ينبغي التعامل معها.

إن لوسيان قولدمان وهو يدافع عن هذه الجدلية في منهجه البنيوي التكويني قد نفذ بذكاء كبير من خلال منفذ دقيق في الموضوع. حيث أعتمد تمييز دوسوسير De saussure بين اللغة والكلام فنسب الانتاج الأدبي إلى بنية الكلام لا إلى بنية اللغة وبذلك كانت له في نظره وظيفة دلالية، فاستقام البحث عن بنيته الدالة وعن المرجع السوسيولوجي في علاقاتها بمدلولها - فاللغة على حدّ قوله - لا تستطيع أن تكون متفائلة أو متشائمة إذ ينبغي أن تسمح بالتعبير عن الفرح كما تسمح بالتعبير عن الغضب أو الأمل، لكن الكلام الاجتماعي (أو المجمعن socialisée) لا بد أن يكون دالا في مجموعه[22]. ومن هنا فهو يعطي الأسبقية لاستخلاص البنيات الدالة الشاملة قبل التصدي لدراسة الوسائل اللغوية المستعملة في إنتاجها. ودلالة هذه البنيات هي دلالة اجتماعية في نهاية الأمر لأن الفاعل الأصل في تكوينها هو فاعل مجتمعي وليس فاعلا لغويا أو فنيا فقط ؛ بل إن تطور الوظيفة الرمزية للغة ذاتها قد تم - في نظره - ويتم بحكم الحاجة إلى التعاون لمواجهة الطبيعة وتلبية ضروريات الحياة فنتج عن ذلك أو قد ينتج مفاهيم مشتركة (اجتماعية) هي اللبنات المستخدمة في تشييد كل خطاب. إن رفع الطاولة مثلا يقتضي اشتراك شخصين على الأقل سيشكل كل منهما عنصرا جزئيا ضمن بنية الفاعل الحقيقي لتلك الحركة ويقتضي قبل ذلك نظرا منهما وإدراكا للأمر ؛ بمعنى أن كل ما يجري على مستوى التفكير (باللغة أو بالصورة، بالجملة أو بالنّص). سيظل مرتبطا بالآخرين ولن يتأسس إلا على المفاهيم المتداولة عبر الذوات Transindividuels ؛ وبهذا الاعتبار فمرجعيته مهما بعدت مرجعية

(22) Ibid 290.

اجتماعية بالحتم وهنا يمكن الاختلاف بين القراءة السوسيو /نصية لإنتاج الخطاب الأدبي وبين أنواع أخرى من القراءات. فالتحليل النفسي مثلا يدعو في فهم المرجعية السيكولوجية إلى طرح مقولة اللاّشعور، ويقارب بين سيرورة الإنتاج الأدبي وبين أنشطة نفسية غير مقننة كالأحلام والهذيان وربما الجنون فلا يكاد يميز بين العبقرية والخرق، ولا بين العقل الجاد والهوج العابث؛ وهو ما لا يتأتى في الجدلية الاجتماعية إلا بفهم المرجعية السوسيولوجية التي تؤكد قولة التجانس في مدى تمثلها لدرجة سمو الفكر وبراعة الابداع[23].

ومن الأمثلة البديعة في هذا الصدد دراسة بيير ماشري P. Macherey لرواية (الفلاحون) لبلزاك التي استخلص فيها أن بلزاك قد بحث في فنه عن الوسائل المناسبة التي تسمح له ببث رسالة ذات محتوى سياسي في نهاية المطاف وهي أن واقع الفلاحين المزري جعلهم يتربصون في صمت مريب بالأغنياء وبسلطتهم لكن عملهم يكتسب دلالته على الخصوص من الناحية الأدبية بواسطة مستوى التجانس الرفيع وبفضل التوافق والالتحام بين العناصر التي تكونه والتي تجعل ذلك المطاف فيه مقروءاً بشكل جيد. فلكي يتكلم على الفلاحين كان عليه أن يعطيهم الكلمة. ولكي يعطيهم الكلمة كان عليه أن يعد وسائل أدبية وإجراءات أسلوبية كفيلة بتمثل المرجع «الفلاحي» وإقامة تصور دقيق لحقيقته، وفي أواخر الدراسة يقول بيير ماشري P.Macherey :

«نرى هنا كيف أن التاريخ الحقيقي يشتغل في النّص ذاته، فهو بالنسبة اليه لا يوجد كنموذج وإنما وبالأحرى كمحرك؛ أي كتحديد

---

(23) Ibid

وينظر أيضا : L. Goldman : Marxisme et sciences humaines Edt : Anthropos 70 Pxv et suite

ضوعي يؤسس فيه الحرفَ بخلعه عن متناقضاته الخاصة : إن تهميش
لاح يعود إلى التخيل الروائي البلزاكي كما ينتج عن العلاقات الاجتماعية
نسا البورجوازية»(24) إن التاريخ إذن بما هو حركية اجتماعية بامتياز،
د يشكل المرجع السوسيولوجي المثالي في تكوين الخطاب الأدبي،
ذلك ربط بعض الدارسين بين ظواهر تاريخية وبين تطور أنواع أدبية
لرواية مثلا(25). غير أن إدراك هذا المرجع المحايث في الخطاب الأدبي
تضي فهم البيئة النصية (مجتمع النّص أولا، كبنية ذات دلالة ووظيفة
توسطة بينه وبين البنية الأصل التي هي بنية المجتمع أو التاريخ). وقد
مل السيد يس مثلا في تحليله لرواية «العيب» ليوسف إدريس على
ديد المرجع السوسيولوجي في بنية السقوط والانحراف فيها، ثمّ
رضه على بنية الخطاب الاجتماعي المتزامن الذي اعتبره الأب الشرعي
ي عملية إنتاج القيم الدلالية في مثل تلك الرواية(26).

يدافع مفهوم الوسائط إذن عن كون الخطاب الأدبي يستوعب
رجعه عن طريق تنصيصه أي عن طريق دمجه في الاشتغالات النصّية
لتي تقيم كيانه : ومنها كذلك مفهوم الغياب أو الفراغ أو البيانات أو
لقطع أو الضمني أو المسكوت عنه وما إلى ذلك من التسميات التي تعني
ن النّص الأدبي غير كامل وغير نهائي وأن ما فيه من فجوات وثقوب
هو المكان المفضل لحمل عناصر مرجعية تتدخل كصمامات لملئها. وقد

---

24) P. MACHERY : Histoire et roman dans les paysans de Balzac in sociologique - Nathan 39 - P.137 et suite.

25) ينظر في ذلك مثلا : _ G. Lukacs : Le roman historiquetrad. fr. Payot 65.

وكذلك : _ L. Goldman : Pour une sociologie du roman _ Gallimard 64.

26) السيد يس : التحليل الاجتماعي للأدب ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة 1970 ص 128 وبعدها.

أكّد كلود دوشي C. Duchet في تقديم كتاب "sociocritique" ان النقد السوسيولوجي يسائل الضمني والمفترض والمسكوت عنه أو اللامفكر فيه كي يصوغ فرضية اللاّشعور الاجتماعي للنّص ...»[27] كما أن بيير ماشيري P. Macherey يعتبر أن الدراسة الحقيقية لا تبقى في حدود ما يقال وإنما تبحث عما يقوله النّصّ دون أن ينطق به : والغياب - في نظره - هو الخاصية الحقيقية التي تحقق كينونة العمل الأدبي ؛ و«ما يقوله الكتاب يأتي من الغياب ... ومعرفة كتاب مّا، تفرض بأن يكون مصاحبا بهذا الغياب»[28] ويلح «فيليب هامون Philippe Hamon» على أن مفتاح العلاقة بين النّصّ والايديولوجيا هو مفهوم الغياب الذي يتميز بالمعارضة الدائمة لمفهوم الحضور ؛ ولا بد من العمل على تحديد تمظهراته ووظائفه ؛ ويمكن تفسيره من زوايا بلاغية وأسلوبية ولسانية متعددة، أو انطلاقا من مفهوم المرجع والعالم الخارجي.

فهو Ellipse يتأسس وفق قاعدة أسلوبية وبلاغية يقوم بها النّص الأدبي الذي يقوم ببرمجته وتشغيله ؛ ويمكن تحديده كذلك من خلال قيمة حقيقية قائمة خارج النّص الأدبي كما يمكن ضبطه انطلاقا من عملية التناص وانطلاقا من مقارنة نصّ أصلي بنصّ آخر[29].

ومفهوم التناص بدوره يشكل جسرا بين الخطاب الأدبي ومرجعيته أو مرجعياته لأنّه بمثابة الخزان الذي يفتح النّصّ على روافده وهو مركز التوافقات الايديولوجية في النّص[30]. وكل إشارة هي في الحقيقة إحالة إلى قيمة من القيم أو إلى النظام الذي يتضمنها.

---

(27) C. Duchet : Sociocriique - Nathan 79-P4.

(28) P. Macherey - Pour une Theorie de la production litteraire - Paris 80 - P. 105.

(29) Philippe Hamon : Texte et idiologie - PUF 84 P11-12.

(30) Ibid.

وقد استثمرت هذا المفهوم الوسيطي كثير من الدراسات السوسيو / نصية المعاصرة ومن أشهرها ما قامت به الناقدة جوليا كريستيفا التي أعطته بعدا سوسيو ثقافيا ونجحت في بلورته كأداة صلبة مؤهلة لتكوين النّص الأدبي الكبير الذي يجمع اللساني وغير اللساني.

واستفادت كثيرا من مفهوم الحوارية Dialogisme عند ميخائيل باختين M. Bakhtine الذي يعني به ذلك الحوار المفترض بين المتلفظ والمتلفظ إليه والذي يؤسس علاقة مواجهة دائمة وحوارية مستمرة تقوم على التعددية والتضمين والتكثيف حسب إجراءات أسلوبية تتمثل في التهجين وتعالق اللغات والحوارات الخالصة؛ وينتهي من ذلك التحليل إلى أن اللغة باعتبارها دلائل مركبة في نسق معين، هي في الوقت نفسه إيديولوجيا. كما أنها بالضرورة تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي(31).

وتنقل كريستيفا مفهوم الحوارية إلى التناص فترى بالإضافة إلى حضور نصّ لساني نصّا آخر يماثله، بأن هناك علاقة جدلية بين النّصّ الأدبي وباقي الأنظمة الأخرى غير اللسانية كالايديولوجيا والثقافة والتاريخ(32). وتعتبر أن التناص هو الوسيط الذي يجمع النّصّ الأدبي وباقي العناصر الخارجة عنه عن طريق ذلك التقاطع التنظيمي في المتتالية السيميوطيقية وهو ما تسميه بالإيديولوجيم "Idéologème" الذي يسري في بنية النّص ويعطيه نسقيته التاريخية والاجتماعية.

فالايديولوجي لا يفهم في نظرها إلا من داخل العمل الفني، كما أن العمل الفني لا يضبط إلا في إطار النّص الكبير الذي هو الثقافة

---

(31) د. حميد الحميداني : النقد الروائي والايديولوجيا - م - ت - ع البيضاء 90 ص 74.
Michaïl Bakhtine : Le marxisme et la philosophie du langage Ed minuit 77 - P.25.
(32) Julia Kristeva : Recherche pour une sémanalyse - seuil 69 - P.85.

والايديولوجيا والمجتمع، و«الايديولوجيم» هو المركز "Foyer" الذي تضبط فيه العقلية العارفة سيرورة تحوّل الملفوظات والاندماجات[33].

وعلى العموم فإن مفهوم الوسائط الذي يستثير عدة اعتبارات سوسيو - ثقافية ؛ ويبقى أحدث إجراء قادر على بحث علاقة نظام النّص الأدبي بغيره من الأنظمة، والجمع بين استقلاليته كشكل جمالي متميز، وبين إمكانية استيعابه لمعطيات سوسيولوجية وسوسيولسانية هي ما يشكل حقيقته المرجعية بالأساس يقول «ريمون ماهيو» Raymond Mahieu في حديثه عن النقد الاجتماعي : «أن يعني الأدب الأدب قبل كل شيء، فهو ما لا يشك فيه أحد ؛ ولكن أن تأخذ هذه المسلمة على أنها تحصيل حاصل، فهو ما قد يجعلنا نخطئ أحد أهم الأبعاد التي تميز اللغة التي أصبحت نصّا. والتي هي - سلبية كانت أو إيجابية، مباشرة أو غير مباشرة، مقولة أو غير مقولة - هي قسطها من التعددية والانتقالية. إن الأدب يتكلم بذاته عن ذاته ولكنه يتكلم أيضا عن [شيء آخر] ؛ وحتّى إنه يتكلم وكفى»[34].

إن النّص الأدبي يمارس سلطته بفعل خصوصياته (التخيل الأسلبة - السميأة مثلا) ؛ وقد لا يحافظ على البنية الأصل للواقع المرجعي لكنه لن يمحوه ولن يقتله ؛ وإنما سيعيد إنتاجه في أفق فاعلية دلالية جديدة.

بقي أن أشير إلى أن الحديث عن المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي يستدعي الانتباه إلى أن هذا الخطاب لا يتكوّن على مستوى الكتابة فقط وإنما يتكوّن على مستوى القراءة كذلك، أو على مستوى القراءة بالذات. ومن ثم فقد يجوز الحديث عن المرجعية

---

(33) Ibid P.35.
(34) Raymond Mahien : La sociocritique comme pratique de Lecture in Méthodes du texte. Direction Delcroix - Derculot 87 P.296.

الاجتماعية القرانية ؛ وهذا يتوقف بطبيعة الحال على الموقف الذي يتخذه القارئ من «استراتيجية» النصّ الذي يقرأه، كما يتوقف على مدى حضور القيم التناصية فيه. وبخاصية المعايير الاجتماعية والتاريخية أو ما يسميه Wolfgang Iser بالسياق السوسو - ثقافي الواسع الذي خرج منه النصّ ؛ ذلك أن العنصر المألوف حينما يمتصه النّص في بنيته الخاصة قد يفقد مرجعيته الأصلية، لكي لا يدل إلا من خلال التمثيلية النصّية نفسها، فيصبح غير مألوف ؛ وعلى القارئ آنئذ أن يجتهد في إعادة تقويمه وتقييمه. إنّ استراتيجيّة النّص تقدم للقارئ سلسلة من التوليفات الممكنة التي ينبغي أن يستثمرها في قراءته، وكأن النّصّ الأدبي مضعف (Doublé) أي مصحوب بنصّ آخر ضمني، القارئ وحده هو الذي بوسعه أن يظهره، وما لا يقوله النصّ علنا يشكل بنية خلاقة من الاحتمالات، عليها تقوم حرية المشاركة التي يمارسها القارئ(35).

وعليه يمكن القول بأن القارئ يؤسس خطابه القرائي كما أسس الكاتب خطابه الإبداعي وما قيل عن مرجعية هذا يمكن أن يقال عن مرجعية ذلك ؛ مع فارق بسيط وأساسي هو احتمال وجود الاختلاف بين الشفرتين الثقافيتين في العمليتين ؛ بمعنى أن السياق الذي تتم فيه القراءة غير السياق الذي تتم فيه الكتابة ؛ ثمّ إن القارئ يتعامل مع شبه مرجعية أو مرجعية ثانوية وهي المرجعية التي يؤسسها النّص، وقد لا تكون المرجعية الأصل بحذافيرها، فهي مرجعية داخل نصّية وليست خارج نصّية، وهو الأمر الذي سيظل قائما في ذهن القارئ وملازما له كشيء من إنتاج النّص، ذلك أن القارئ المستبصر لا يقرأ كما يريد هو ولكن يقرأ كما يريد النّص ...

---

(35) Mollgang ISER : L'acte de lecture - Théorie de l'effet esthétique - Bruxelles, Mardaga 1985 (philosophie et langage) P 39.

استنتـــاج :

قد يتبيّن ممّا سبق أن الخطاب الأدبي الذي هو أبو الخطابات، يمكن أن يتمثل المرجعية الاجتماعية باعتباره بنية لغوية أوّلا، وكل لغة تؤدي مهمتها بتحقق الوظيفة المرجعية فيها ؛ كما أن اللغة حاملة لفكر الأمة، وكل فكر يتشكل بواسطة لغته ؛ إننا لا نفكر داخل لغة فقط ؛ ولكننا نفكر أيضا بواسطة لغة. وبذلك يمكن أن تكون مرجعية اللغة مرجعية للخطاب الأدبي استقراءً». بيد أن الخطاب الأدبي ليس بنية لغوية فحسب، وإنما هو بنية نصّية متميزة بتعقد شفرتها، الأمر الذي قد يجعل من قيمتها المرجعية قيمةً محايثة، وربما يُخفي أو يقصي حقيقة المرجعية الاجتماعية فيها. وهذا التشفير المركب الذي جعل البعض يقول بتقليص أو إلغاء الوظيفة المرجعية في الخطاب الأدبي، ويعتبر البحث فيها أو عنها من قبيل «الوهم» القرائي ؛ هو الذي دفع بالدراسات السوسيو ـ نصية المعاصرة الى تجاوز مفهوم المحاكاة ومفهوم الانعكاس التقليديين وطرح مفهوم الوسائط لمحاولة تبين وسائل الاشتغالات النصّية في عملية تمثُّل الواقع الخارجي أو استيعاب المرجعية الاجتماعيّة، كي تصبح مكوّنا خفيا أو مكوّنا سرّيا في بنية هذا الخطاب العجيب.

إن ما توصلت إليه هذه الدراسات، وإن لم يكن إلاّ الخطوة الأولى في سبيل كشف سر كيمياء النّص الأدبي الذي لا يكشف ؛ لهو شيء مفيد في تحقيق التوازن المنعدم بين الدراسات الشكلية البنيوية المنغلقة، والدراسات المضمونية الخارجية المتوثبة ؛ ومن حق ؛ بل من واجب الفكر النقدي العربي أن يستفيد من نتائجه، وأن يدلي بدلوه في محاورته ومناقشته.

محمد خرماش

الطريق إلى المسرح في المغرب العربي(*)

محمد المديوني

ما فتئت دائرة المعارف الإسلامية تتجدّد وذلك منذ نشأتها في بدايات هذا القرن(1) فلقد أردفت ولمّا تكتمل أجزاؤها الأربعة(2) بملحق

(*) نقد لمقال رشيد بن شنب المتعلق بالمسرح في إفريقيا الشمالية والمنشور في دائرة المعارف الإسلامية ضمن مجموعة المقالات المخصصة للمسرح في العالم الإسلامي والصادرة تحت العنوان الجامع : «مسرح».
MASRAH, Afrique du nord, Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, T : VI, pp. 739 b-746 a, Leiden, E. J. BRILL. Paris, G-P. Maisonneuve et Larose, 1991.

(1) تعود الفكرة إلى المستشرق المجري «إينياز قولدزيهر» I.Goldzither الذي اقترح على المؤتمر العالمي للمستشرقين الملتئم في باريس سنة 1897 إنشاء دائرة المعارف الإسلامية وجدّد اقتراحه سنة 1899 في روما في المؤتمر ذاته فتبنّى المشاركون فيه المشروع وحدّدوا الإطار العملي لإنجازه. انظر :
Charles PELLAT, L'Encyclopédie de l'Islam, in Mondes et Cultures (Comptes rendus trimestriels des séances de l'académie des Sciences d'Outre-mer) Paris, Tome XL-2-1980. pp. : 287-288.

(2) يعود تاريخ نشر الجزء الأوّل (A-D) إلى سنة 1908 والثاني (E-K) إلى 1927 والثالث (L-R) إلى سنة 1936 والرابع (S-Z) إلى سنة 1934. انظر الأجزاء المذكورة وانظر كذلك المرجع السابق ص : 298.

يكمّل ما ورد فيها[3]. ولم تمرّ عشر سنوات عن ذلك حتّى كان قرار إعادة النظر فيها بصورة جذريّة فأعلن عن إصدار طبعة جديدة[4]. وبلغ إنجازها أشواطا فلقد صدر منها إلى هذه الأيام أجزاء سبعة [5] أردفت الثلاثة الأولى منها بملاحق[6]. ولعلّ الداعي إلى صور هذا التجدّد لا يكمن فحسب في ما طرأ على حركة الاستشراق من صور التطوّر [7] وإنّما يتمثّل كذلك في سمات دوائر المعارف وفي طبيعة المجال الذي فيه اختصّت دائرة المعارف الإسلاميّة. فأنّى لدائرة معارف - مهما كانت - أن تضمن مصداقيتها العلميّة ونجاعتها المعرفيّة واستمرارها إن لم تعمل على أن تكون مستفيضة في ما تعالج من مواضيع مواكبة مظاهر التحوّل الطارئة عليها متتبّعة لما يكشف فيها من أسرار ويوضّح فيها من غموض. وكم هي هامّة مظاهر التحوّل التي عرفتها بلدان العالم الإسلامي وشعوبه - وهي مجالات اهتمام دائرة المعارف الإسلامية - في قرننا هذا. وكم هي هامّة،

---

(3) يحوي الملحق خمس كراريس نشرت بين سنتي (1934 - 1938) انظر المرجع السابق الذكر ص : 298.

(4) انظر المرجع السابق، ص : 298 - 299.

(5) صدر الجزء الأوّل (A-B) سنة 1960 والثاني (C-G) سنة 1965 والثالث (H-Iran) سنة 1971 والرابع (Iran-Kha) سنة 1978 والخامس (Khe-MAHI) سنة 1986 والسادس (MAHK-MID) سنة 1991 والسابع (NAZ-MIF) سنة 1993. انظر الأجزاء المذكورة والمرجع السابق الذكر ص : (300).

(6) صدر الأول (A-B) سنة 1980 والثاني (B-D) سنة 1981 والثالث (D-I) سنة 1982.

(7) إنّ وجوه التطوّر مختلفة ولنا في بعض النّزاعات التي دارت حول دائرة المعارف الإسلامية في طبعتها القديمة والتي وصلت إلى درجة من العنف اللّفظي تنمّ عن شدّة الاختلافات التي كانت تشقّ حركة الاستشراق. انظر بصورة خاصّة النّصّ السّجاليّ الذي نشره أحد محرّري دائرة المعارف الإسلامية بمناسبة تخلّيه عن مهمّته تلك. انظر :
Seligsohn (ancien rédacteur de l'encyclopédie) l'Encyclopédie de l'Islam examen critique des quelques feuilles imprimées jusqu'à présent, donnant les raisons de la lenteur apportée à la publication et à la rédaction defectueuse, BRUGES, The St. Catherine Press LTA porte sainte catherine, 1909.

كذلك، التحوّلات التي شهدتها، فيه، مناهجُ البحث وأساليب الدّرس في مختلف مجالات العلوم اللغويّة والاجتماعية والإنسانيّة وهي العلوم التي عليها تقوم أبحاث الباحثين في المجالات التي هي بها معنيّة.

ومظاهر التحوّل لم تتجلّ فحسب في ما عبّر عنه بعض المشرفين على الطبعة الجديدة من تطلّعات تختلف عمّا تراءى في خطاب المشرفين على الطبعة الأولى وعمّا ورد في متنها[8] ولا في ترميم عدد من المقالات وإعادة كتابة عدد آخر من طرف باحثين مختصّين معاصرين، لا يتجلّى أمر التحوّل في ذلك فحسب، وإنّما يتجلّى، خاصّة، في ظهور مداخل جديدة عُنِيَ فيها، من ناحية، بمختلف الظواهر الحضاريّة التي عرفتها بلدان العالم الإسلامي عبر العصور واعتمدت في عدد منها، من ناحية أخرى، مقاربات ذات نفس تاريخي تسعى إلى عرض الواحدة من تلك الظواهر لا في سكونها وإنّما في صيرورتها التاريخيّة[9] فارتقت ـ نتيجة لذلك ـ جملة من المواضيع من مصاف العرضيّ من المسائل إلى منزلة الظواهر الحَرِيّة بأن تخصّ بمقال مفرد. وتتمثّل مظاهر التحوّل كذلك في الاعتماد على ذوي الاختصاص، لا من بين المستشرقين فحسب ـ مثلما كان الشأن في الطبعة القديمة ـ وإنّما على غيرهم ـ كذلك ـ من علماء البلاد الإسلاميّة وباحثيها ممّن يجيدون الفرنسيّة أو الانقليزيّة لغتيْ التحرير في الطبعة الجديدة[10]. والأمثلة الدالّة على الأمرين كثيرة. وهي بيّنة في متون أجزاء هذه الطبعة وفي ما أثبت في قائمات المسهمين في تحرير مقالاتها من أسماء. ولا نرى داعيا في مقالنا هذا إلى ذكرها.

---

(8) انظر ما كتبه شارل بيلاّ في المرجع السابق الذكر (ص : 301) بشكل خاصّ.

(9) Charles Pellat l'E.I. op. cit pp.301-303.

(10) اقتصر في الطبعةالجديدة على الانقليزية والفرنسيّة وتمّ الاستغناء عن الألمانيّة التي كانت إحدى لغات الطبعة القديمة.

وتكفينا الإشارة - تمثيلا للأمر - إلى الموقع الذي أضحت تحتلّه فيها المظاهر الحضاريّة المتعلّقة بالعصر الحديث وخاصّة منها النتاجات الفنّية التي عرفتها شعوب العالم الإسلاميّ فيه. ومقال «مسرح» "Masrah"[11] الذي رأينا التّعليق عليه يجسّد، في رأينا، أوفى تجسيد مظاهر هذا التحوّل الذي عرفته دائرة المعارف الإسلاميّة والتي إليها ألمعنا. فلا يكاد يعثر الباحث في أجزاء الطبعة القديمة على ذكر لهذا الفنّ ولا على صلة شعوب العالم الإسلاميّة به. فأوّل إشارة إلى المسرح كانت بمناسبة الملحق الذي أردفت به أجزاء هذه الطبعة وفي إطار ما أضيف فيه إلى مقال «الجزيرة العربية» "ARABIE" الصادر في الجزء الأوّل[12]. ولقد وقع هذا الفنّ في هذا الملحق، مع ذلك، موقع العنصر الجزئيّ فلقد كان أحد العناصر الأربعة التي تكوّن منها الباب الموسوم بـ «أجناس خاصّة» (Genres particuliers) وهو أحد البابين الفرعيّين اللّذين تكوّن منهما ثاني المقالين[13] اللّذين عليهما قامت الإضافة التي دعّمت المقال المذكور. ولا تكاد تحتلّ الإشارة إلى هذا الفنّ صفحة واحدة من بين الصفحات العشر التي استغرقتها هذه الإضافة، في حين خُصّ المسرحُ وممارسته في بلدان العالم الإسلامي بمقالات ستّة في الطبعة الجديدة جُمعت تحت عنوان واحد هو الاسم الذي أطلق على هذا الفنّ في لغة الضادّ وعني في كلّ واحد منها بمعالجة مسائل هذا الفنّ وممارسته في إقليم من الأقاليم الستّة التي قسمت حسبها

(11) سبق ذكره وتحديد موقعه من دائرة المعارف الإسلامية في طبعتها الجديد.

(12) يقع المقال بين صفحتي (372 و422). Arabie, in E.I. anc. ed. T : I, pp (372-422).

(13) قامت الإضافة على مقالين اثنين تعلّق كلاهما بالعصر الحديث إذ تناول المستشرق د.س مارقوليوث في أوّلهما - ويقع في عمودين ونصف - بالعرض والتّعريف تاريخ الجزيرة العربية وما تمّ فيها من تحوّلات بَدْءًا من سنة 1876 وانتهاء إلى سنة 1931. أمّا ثاني المقالين فكتبه إينياز كراتشكوفسكي I. KRATCHKOWSKY وعُني فيه بالأدب العربي الحديث وامتدّ على اكثر من 11 عمودا.

جهات العالم الاسلامي وأوكل أمرها إلى ستّة باحثين لهم باعٌ في الموضوع ولأغلبهم صورة من الانتماء إلى الإقليم الذي به عُني[14]. فبدا، من وراء ذلك، تطلّعٌ إلى تحقيق نوع من الشمول في معالجة أمر هذا الفنّ وسعيٌ إلى اعتبار خصوصيّاته التي بها تميّزت ممارسته من إقليم إلى آخر[15].

والمقال الذي سنعمل على تحليله والتعليق عليه هو ثاني المقالين المخصّصين للعالم العربيّ، إذ خصّ المشرق العربي بأوّل المقالات الستّة والمغرب العربي أو «شمال افريقيا» بثانيها. وسنعمل من خلال الوقوف على المنطق الذي حكمهُ وحدّ طبيعةَ المعلومات المقدّمة فيه، على قياس مدى تناغم صاحبه مع واقع هذا الفنّ وممارسته في المغرب العربي في هذا العصر وتحديد درجات تجاوبه - من ثمّة - مع ما تجلّى لنا من تطلّعات دائرة المعارف الإسلاميّة في طبعتها الجديدة والمتمثل أهمّها في جعل ما يرد في مقالاتها مساعدا الباحثين والطلاّب وغيرهم على تكوين

---

(14) أمّا الأقاليم فهي : المشرق العربي ORIENT ARABE وأوكل أمره إلى المستشرق الاسرائيلي يعقوب لندو J.M. LANDAU (ص ص : 735a-739 b) وافريقيا الشمالية Afrique du Nord وعهد به إلى رشيد بن شنب أصيل الجزائر (ص ص : 739b-746a) والإقليم الثالث هو تركيا Turquie وكلّف به البحّاثة التركي متين آند Metin And (ص ص : 746a-750b) والإقليم الرابع هو إيران Iran وكتب عنه ج.ب دي بروينجز J.T.P. DE BRUYIJN (ص ص : -753b 750b) والإقليم الخامس هو آسيا الوسطى وأفغانستان Asie Centrale et Afghanistan وكتب عنه ي. آلورث E. ALLWORTH (ص ص : 753b-761b) والإقليم السادس هو الهند المسلمة والباكستان Inde Musulman et Pakistan وعهد به إلى ج.أ. هايوود J.A. Haywood (ص ص : 761b-763b).

(15) لم يعتمد هذا المنطق في التقسيم بشكل مطلق عند التعرّض إلى مجالات أخرى من المجالات الحضارية في العالم الاسلاميّ (قارن ذلك، مثلا، بالتقسيم المعتمد عن معالجة موضوع التنظيم البلدي).

فكرة عن الظواهر المعروضة تجمع إلى الوضوح الدقّة وتفتح آفاقا رحبة لمن يروم الذهاب بعيدا فيها.

إنّ الذي أملى على المشرفين على الطّبعة الجديدة لدائرة المعارف الإسلامية اختيارَ الأستاذ رشيد بن شنب لإنجاز هذا المقال إنما هو - في ما يبدو لنا - تطلّعاتهم التي إليها أشرنا ومظاهر التحوّل التي تراءت لنا في هذه الطبعة الجديدة وإليها أوْمأنا فهو من بين الأوائل الذين عنوا عناية خاصّة بالحياة المسرحيّة في الجزائر فواكب مراحلها الأولى بمقالات نقديّة عرّفت بتيّاراتها من خلال توجّهات أهمّ الرّواد المسهمين فيها، كتبها كلّها باللغة الفرنسية ونشر أغلبها خلال السنوات الأربعين والسبعين من هذا القرن، نذكر منها بالأخصّ :

- «أبو المسرح العربي في الجزائر : قسنطيني».
- «رحل قسنطيني العظيم»، ونشر كليهما سنة 1944[16].
- «رشيد قسنطيني (1887 - 1944) : أبو المسرح في الجزائر».
- «مظاهر من المسرح العربي في الجزائر»، ونشر كليهما سنة 1974[17].

(16) وعنوانهما في لغة كتابتهما :
— Le père du théâtre arabe en Algérie : Ksentini, Afrique Littéraire, n° 29, Tunis, Juin 1944.
— Le grand Ksentini n'est plus, in Dernières nouvelles, Alger, 13 Aout 1944.

(17) وعنوانهما :
— Rachid Ksentini (1887-1944) Le père du Théâtre Arabe en Algérie, in Document n° 16 de la série : Culturelle, Rubrique : Théâtre arabe, le 15 Avril 1974, pp : 5221-223°.
— Aspects du théâtre arabe en Algérie, in L'Isalm et l'Occident, Cahiers du Sud, 1974 pp. (271-276).

- «مذكرات محي الدين باشتارزي أو عشرون سنة من المسرح الجزائري»، ونشره سنة 1971[18].

- «إعداد جزائري لمسرحية البخيل» ونشره سنة 1973[19].

- «علالو وأصول المسرح الجزائري» ونشره سنة 1977[20].

وكان من بين المتابعين الفطنين لما أنجز في الجامعات الفرنسيّة من أبحاث تعلّقت بالمسرح العربي عامّة والمسرح الجزائري بشكل خاصّ. فلقد نشر في عدد من المجلاّت العلميّة الصادرة في فرنسا نصيبا من المقالات حلّل فيها تلك البحوث الجامعية تحليلا نقديّا لعلّ أهمّها :

- «نظرات في المسرح الجزائري» الّذي خصّ به أطروحة أرلات روت A. Roth الموسومة بـ : «المسرح الجزائري الناطق باللّغة الدارجة[21]».

---

(18) وهو عبارة عن تعليق على الجزء الأوّل من «مذكرات باشتارزي التي نشرها صاحبها بالفرنسية في ثلاثة أجزاء فغطّت مراحل ثلاث من حياته وثيقة الصّلة بحياته الفنيّة. (1919 - 1939) و(1939 - 1951) و(1951 - 1974) صدر الجزء الأوّل سنة 1968 فيما صدر الثّاني سنة 1984 والثالث سنة 1986.

— M. Bachetarzi, Mémoires (1919-1939), suivi de : Etudes sur le théâtre dans les pays islamiques, Alger, 1968.

_ Idem, Mémoires..., (1939-1951) II, Alger, 1984.

— Idem, Mémoires..., (1951-1974), Alger, 1986.

أما مقال رشيد بن شنب فهو موسوم ب :

— Les mémoires de Mahieddine Bachtarzi ou vingt ans de théâtre Algérien in R.O.M.M. (Revue de l'Occident Musulman et de la Méditérranée publié par le concours di C.N.R.S et des universités d'Aix-Marseille); 1ère semestre 1971, pp : (15-20).

(19) — Une adaptation algérienne de l'Avare, in R.O.M.M. n° 13-14, 1ère semestre 1973, pp. : (87-95).

(20) — ALLALU et les origines du théâtre algérien, in R.O.M.M. 2ème semestre 1977 pp. : (29-37).

(21) ويتعلّق بأطروحة أرلات روت الموسومة بـ :

— A. Roth, Le théâtre algérien de langue dialectale(1926-1954), Paris, Maspero, 1967.

- «مواضيع المسرح العربي المعاصر الهامّة» الذي أفرده لأطروحة حمادي بن حليمة الحاملة للعنوان نفسه[22].

- «مصادر المسرح المصري الفرنسيّة» الذي علّق فيه على أطروحة «عطيّة أبو النجا» الحاملة للعنوان ذاته[23].

ثمّ إنّ للأستاذ رشيد بن شنب - إلى ذلك - كلفا خاصّا بالآداب والتعابير الشعبية جمعا ودراسة[24] فبدت عنايته بـ «ألف ليلة وليلة» وبأثرها في المسرح العربي منذ بداياته[25] امتدادًا طبيعيا لذلك الكلف.

---

(22) عنوان المقال :

— R.Bencheneb, les grands thèmes du théâtre arabe comtemporain, R.O.M.M, VII, sup 1970, pp : (9-14).

ويتعلّق بأطروحة الأستاذ حمادي بن حليمة الرنيسية الموسومة بـ :

— H. B. Hlima, Les princiaux thèmes du théâtre arabe comtemporain (de 1914-1960), publication de l'Université de Tunis, 1969.

(23) — R.B; Les Sources Françaises du Théâtre Egyptien, in R.O.M.M, VIII, 1970, pp : (99-23).

وهو تعليق على أطروحة دكتورا الدولة التي أعدها عطية ابو النجا في جامعة الصربون سنة 1969 بباريس بإشراف الأستاذ «إتيامبل» Etiemble، وقد تمّ نشرها في الجزائر سنة 1972 :

—Atia ABUL NAGA, Les Sources Françaises du Théâtre Egyptien (1870-1939), SNED, Alger, (S.D.) [1972].

(24) يمكن أن نذكر من بين أعماله في هذا المجال «نصوص عربية من الجزائر العاصمة» و«أدب وفنون عربية من الجزائر».

— R. Bencheneb, Textes arabes d'Alger, in Revue Africaine, n° 396-397 (1943/3è-4è Trim. à pp. : (219-243), n° 398-399 (1944/1è-2è Trim. pp. : (123-140).

— R. Bencheneb, Littérature et arts arabes en Algérie, in Le Monde Illustré, n° 4412, Paris mai 1947.

(25) نذكر بالأخصّ : المؤلفون المسرحيون العرب و«ألف ليلة وليلة» الحكاية - الإطار «ألف ليلة وليلة» مصادر المسرح العربي، و«ألف ليل وليلة والمسرح العربي في القرن العشرين».

— R.B. Les dramaturges arabes et le recit-cadre des 1001 nuits, in R.O.M.M., 1è sem. 1974, pp. : (7-18).

— R. B. Les Milles et une nuits et les origines du théâtre arabe, in S.I. (Studia Islamica) XL 1974, pp. : (133-160).

— R.B., Les Milles et une nuits et le théâtre arabe au XXè siècle, in S.I; Collegervnt A. LUDOVITCH AU TURKI, 1977, pp. : (101-137).

فإذا ما أضيف إلى مثل هذه التوجّهات والشواغل التي عرفتها أعمال الرجل الفكريّة، موقعه في الحياة الجامعيّة الفرنسيّة وفي حلقات الاستشراق فيها[26] بدا الأستاذ رشيد بن شنب الأولى بمعالجة أمر «المسرح» ومسيرته في بلدان المغرب العربيّ، خاصّة وقد سبق أن عهد إليه بإنجاز مقال في دائرة معارف مختصّة كان وثيق الصّلة بموضوع مقاله هذا[27]. فكيف كانت معالجته الفعليّة للمسألة ؟

لقد عمد صاحب المقال - على عكس ما ذهب إليه كتّاب المقالات الأخرى - إلى تقسيم مقاله إلى ثلاثة أقسام مستقل الواحد منها عن الآخر استقلالا، صدّر كلّ واحد منها بعنوان هو اسم بلد من البلدان الثلاثة : تونس والجزائر ثمّ المغرب وكذلك فعل بالنّسبة إلى المسارد البيبليوغرافيّة التي بها ذيّل مقاله. وإذا ما استثنينا الفقرة الأخيرة منه[28] والتي عبّر فيها عن تفاؤله بمستقبل المسرح في شمال إفريقيا رغما عمّا تواتر ذكره من «الأزمات». فإنّنا لا نكاد نعثر في هذا المقال على ما يدلّ عن انشغال بالبحث في ما يربط بين الحركات المسرحيّة في هذه البلدان وما يفرّق. فيمكن أن يستقيم كلّ قسم مقالا مستقلاّ بذاته[29]. أمّا السّمة

(26) هو يقيم في باريس، وقد تقلّد مهام سامية في الادارة الفرنسية إضافة إلى انّه نشر أهمّ أعماله في مجلاّت الاستشراق الفرنسية، بلغة فولتير. انظر إمضاءه قفا أغلب مقالاته وبالأخص، ص (35) التي كان فيها حريصا على تقديم نفسه كتابيا بهذا الشكل :
(Rachid BENCHENEB : Docteur ès-Lettre, inspecteur général de l'administration. 12, Rue François Rosnard 75016-Paris)

(27) R. BENCHENEB, Les Fêtes religieuses et populaires dans l'Islam, in Encyclopédie de la Pléiade (Histoire des spectacles) volume publié sous la direction de Guy DUMUR, Paris 1965, pp. : (199-207).

(28) وهي الفقرة الأخيرة كذلك من فقرات الجزء الذي خصّص للمغرب.

(29) لا نكاد نعثر حتّى في المستوى اللغوي على ما يربط اجزاء المقال ما عدا التعبير الذي بدأ به الجزء الأخير المخصّص لمغرب ونصّه : «ومثلما هو الشأن في الجزائر» ... comme en Algérie وهو لا يعني بالضرورة صلة بين جزأي المقال.

الأخرى التي وسمت هذا المقال فتمثّلت في نحو كاتبه منحى تاريخيا يشير فيه، أوّل الأمر، إلى ما اعتُبر بداية لممارسة هذا الفنّ في البلد المعنّي ليقف عند مرحلة الروّاد وقفة تحتلّ حيّزًا هامّا من المقال ليعمد، بعد ذلك بصورة من الصور، إلى تحقيب مراحل هذه الممارسة - تحقيبا نتبيّنه في وقوفه عند أعلام بذاتهم أو عند ذكر تاريخ من التواريخ معبّرا عن موقف من عدد من الظواهر التي بدت له لافتة للانتباه بشكل لا يخلو في كثير من الأحيان من أحكام معياريّة غالبا ما يكون فيها المسرح الغربيّ - والفرنسيّ منه بشكل خاصّ - النموذج والمرجع.

ويقف الناظر في هذا المقال - في غير عسر - على عدم توازن واضح في حجم ما خصّص منه لكل بلد من البلدان الثلاثة وعلى تفاوت بيّن في دقة المعلومات ومضاء الاستنتاجات الواردة في كلّ قسم من أقسامه.

فبينما احتلّ القسم المخصّص للجزائر ستة أعمدة ونصفا توزّعت على ثماني عشرة فقرة(30) واستغرقت قائمة المراجع التابعة له ما يقارب أربعين سطرا(31) يضاف إليها المقال الذي أفرد في الجزء الخامس من هذا المرجع لرشيد القسنطيني أحد رواد المسرح الجزائري الثلاثة(32) والذي عليه أحال في متن هذا القسم من المقال، امتدّ القسم الخاصّ بتونس على ثلاثة أعمدة(33) توزّعت على عشر فقرات ولم تتعدّ قائمة المراجع عشرين سطرا(34) فيما استغرق القسم المخصّص للمغرب عمودين ونصف

E.I. nouvelle éd. T : VI. pp. (741a-744b). (30)

Idem T : VI. p (746a). (31)

KSENTINI, E.I.; T : V PP (519B-521B). (32)

E.I.T : VI, PP. (739b-741a). (33)

Idem, pp (745b-746a). (34)

العمود[35] وقصرت قائمة المراجع فيه على إثني عشر سطرا لم تتجاوزها[36].

فهل في واقع الفنّ المسرحي وممارسته في هذه البلدان الثلاثة ما يبرّر عدم التوازن هذا ؟ أم أنّ الأمر وليدُ عدم توازن في مستوى اطلاع صاحب المقال على أمر هذا الفنّ وواقع ممارسته في تلك البلدان ؟
إنّنا نرجّح الاحتمال الثاني، ولنا في نصّ مقاله. وفي حقيقة الممارسة المسرحيّة في «شمال افريقيا» ما يؤيّد ترجيحنا. فلقد بدت لنا المعلومات الواردة في هذا المقال متراوحة بين الدقّة التي لم تعدم ـ أحيانا قليلة ـ سقوطا في الجزئيّ من الأمور وبين التقريبيّة في تقدير الأشياء والسكوت ـ أحيانا كثيرة ـ عن الجوهريّ من المعطيات وتجاهل الخطير من العناصر بل والوقوع في أخطاء غريبة في غير ما مرّة.

وما قلنا في خصوص المعلومات الواردة في المقال يمكن أن ينسحب ـ بصورة ما ـ على ما ورد في قائمة المراجع تذييلا له. وإنّ في ذلك ما به يمكن أن يُفسّر بعضٌ من صور التقصير التي أجملنا.

سنتّبع في عرض ما ورد في هذا المقال من المعلومات وفي التعليق عليها ترتيبا مختلفا عن الترتيب الذي اعتمد صاحبه فيه، وذلك سعيا منّا إلى إبراز مظاهر عدم التوازن التي إليها أشرنا وبيان الأسباب الكامنة وراءها بصورة أوضح فنبدأ بالجزائر ونمرّ إلى المغرب التي بها ختم المقال وننتهي إلى تونس التي بها بدأه.

لقد عالج رشيد بن شنب مسألة الممارسة الجزائرية لهذا الفنّ وِفْقَ تسلسل تاريخيّ تجلّى في صورة حقب مضبوطة ـ وإن لم يصرّح بذلك

---

(35) Idem, pp (744a-745b).
(36) Idem, p (746a).

تصريحا ـ فكان لذلك أثر في بنية النصّ لم نُعدم معه صورا من عدم التوازن أخرى شابت هذه المرّة هذا القسم من المقال في ذاته.

خصّ رشيد بن شنب حقبة البدايات بالفقرة الأولى وفيها ذهب إلى أنّها تبدأ مع سنة 1921 السنة التي حلّ فيها جورج أبيض (1880 ـ 1959) وفرقته بالجزائر حيث قدّم مسرحيات ذات نفس عربي إطارا ولغة حوار[37] فكان ذلك بمثابة القادح الذي دفع عددا من المثقفين الجزائريين ثقافة عربيّة تقليديّة إلى تأسيس الفرقة الجزائرية الأولى وهي فرقة : «المؤدّبة» (كذا)[38] فذهب صاحب المقال في ذلك مذهب جلّ المؤرخين للمارسة الجزائرية لهذا الفنّ في حدّ بداياتها، وخاصّة منهم سعد الدين بن شنب (1907 ـ 1968)[39] إلاّ أنّه أشار إلى عدم توفيق مؤسّسيها ومؤسّسي فرقة «الاتحاد التمثيلي»[40] ـ المتزامنة معها نشأةً ـ في جلب

(37) قدّمت الفرقة مسرحيتي «صلاح الدين الأيوبي» و«ثارات العرب». انظر تعليقنا في الهامش : (74).

(38) هي في الحقيقة المهذّبة «لا» المؤدّبة». انظر مقال سعد الدين بن شنب :
S. Ben Cheneb, LeThéatre Arabe d'ALGER. in Revue Africaine, 77ème année, 3)4 trim. pp. : (72-85).
انظر بالأخصّ الهامش رقم (1) من ص (74) حيث ضمّن فقرة من محضر جلسة إنشاء «جمعية الآداب والتمثيل» هذه.

(39) انظر المقال السابق الذكر ـ مثلا ـ وقد صدر سنة 1935 ومقاله «التمثيل وكيف يكون مستقبله» الصادر في مجلة «التلميذ» (جزائرية) سنة 1932 : (ماي /جوان).

(40) تأسّست هي الأخرى سنة (1921) وكان منشطها الرئيسي محمد المنصالي.

الجمهور الجزائري إلى هذا الفنّ رغم المسرحيات التعليميّة التي أنجزتها[41] وفسّر الأمر باعتماد العربيّة الفصحى ـ التي لم تكن في متناول عامة الجزائريين ـ لغة حوار في تلك المسرحيات[42].

أمّا الحقبة الثانية فتمتدّ من سنة 1926 إلى نهايات السنوات الأربعين. وهي التي برز فيها روّاد الحركة المسرحية الجزائرية الأساسيون مثل «علاّلو» (1902 ـ ؟) ورشيد القسنطيني (1887 ـ 1944) ومحي الدين باش تارزي (1896 ـ 1985) ولقد أفرد للتعريف بالرائدين الأوّل والثالث ثلاثة أعمدة وأحال في خصوص الرائد الثاني[43] على المقال الذي خصّه به في الجزء الخامس من دائرة المعارف الإسلامية[44] والذي لا يقلّ متنه عن ثلاثة أعمدة ونصف فإذا أضيفت إلى ذلك فقرة ذكر فيها رشيد بن شنب عددا من الفرق وبعضا من أسماء رجال المسرح الجزائريين الذين عاشوا في تلك الحقبة[45] يصبح الحيّز المخصّص لهذه الحقبة يَحْتلُّ أكثر من ثلثيْ متنيْ المقالين. وفي هذا ما يدلّ على الموقع الذي خصّ به صاحب

---

(41) نذكر لفرقة «المهذّبة» مسرحيات ثلاثا : «الشفاء بعد العناء» (1921) وهي تعالج مسألة الإدمان على الخمر و«خديعة الغرام» (1923) وتبدو تهويلا لما ورد في المسرحية الأولى من الأدواء التي أصابت المجتمع الجزائري و«البديع» (1924) وتتعرّض هي الأخرى إلى مصير مدمن على الخمر من خلال بيان أيامه الأخيرة، وتنسب هذه المسرحيات إلى مدير الفرقة طاهر علي شريف. وأمّا فرقة الاتحاد التمثيلي فنذكر لها مسرحية «في سبيل الوطن» التي قدّمت سنة 1922.

(42) تبنّى في ذلك جُزءًا مما فسّر به سعد الدين بن شنب فشل هذه الفرقة. انظر نصّ مقاله المذكور في الهامش (32) وص ص : (75 ـ 78) بشكل خاصّ.

(43) الفقرة السابعة من الجزء المخصّص للجزائر وفيه أحال القارئ على المقال المفرد لرشيد القسنطيني في دائرة المعارف. فبدت صلة المقال المذكور صلة عضوية بالذي نحن بصدد التعنيق عليه فهو جزء منه لا يكتمل دون العودة إليه.

(44) سبق ذكره وتحديد موقعه في الهامش رقم (32) من هذا المقال.

(45) وهي الفقرة الثانية عشر، وقد مهّدَ رشيد بن شنب لفحواها في الفقرة التي سبقتها.

المقال هذه الحقبة في تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية إلى نهايات السنوات الثمانين، تاريخ صدور هذا الجزء من دائرة المعارف الإسلامية[46]. وهو أمر يدفع إلى التساؤل عن الدّاعي إلى الأمر، خاصة والحقب اللاّحقة ممتدة على فترة زمنيّة أطول ولا تخلو الحركة المسرحية فيها من صور التنوّع والثراء. قبل الإجابة عن هذا التساؤل يجدر بنا أن نقف على الصورة التي رسمها رشيد بن شنب لهؤلاء الرواد وللممارسة الجزائرية للمسرح من خلالهم في هذا الحيّز الهامّ الذي احتلّه الكلام عنهم.

لقد حاول «رشيد بن شنب» أن يصوّر هؤلاء الروّاد في صورة من التكامل والتواصل، على ما بينهم من التنوّع. إلاّ أنّ وفاءه للتسلسل الزمني أملى عليه البدء بـ «علاّلو» والإحالة على مقاله «رشيد قسنطيني» قبل المرور إلى محي الدين باش تارزي.

أجمل رشيد بن شنب مسيرة علاّلو[47] المسرحية في الفقرة الثالثة[48] واعتبر هذه المسيرة شاهدة بريادته ريادة فعليّة لهذا الفنّ في بلاده. فلقد بدأ حياته الفنّية شاعرا قوّالاً يؤلّف الأغاني الهزليّة الساخرة ويُغنّيها للنّاس في الحفلات الرمضانية التي كانت تقيمها الفرق الموسيقيّة مثل «المطربيّة» أو يعرض أغانيه بمفرده في قاعات السينما الواقعة في الأحياء الشعبية بعاصمة الجزائر فهيّأه ذلك إلى إنشاء فرقته المسرحية الخاصّة سنة 1925 [جوق زاهية] Zahia-Troupe التي كان فيها المدير

---

(46) صدرت كراريس الجزء السادس بين سنتي (1986) و(1991) ويقع هذا المقال في الكراسين رقم (109 ـ 110) الصادرين سنة (1989).

(47) اسمه الحقيقي هو «سلاّلي علي» انظر مقال رشيد بن شنب السابق الذكر :
ALLALU et les origines du théâtre algérien, p. : (29).

(48) وهي ثانية الفقرات المخصصة لهذه الحقبة وللروّاد الثلاثة المذكورين.

والمؤلّف والممثل. ولقد اختار لأعماله المسرحية الكوميديا السّاخرة نوعا وقضايا النّاس اليوميّة مجالا والدارجة الجزائرية لغة حوار، فتوالت نتاجاته وتعدّدت[49] ولاقت صدى لدى جمهور العاصمة وضواحيها فأقبلوا عليها إلاّ أنّ ذلك لم يكن ليضمن اتصال مغامرته تلك فلقد تفاقمت الصعوبات المالية تفاقما شديدا إذ لم يَحْظَ بأيّ دعم ماديّ يذكر وساءت حالته الصحّية نتيجة الإرهاق الشديد الناجم عن تعدّد مهامّه في هذه الفرقة التي أنشأ، فقرّر التخلّي عن ممارسة هذا الفنّ (سنة 1932) ولمّا تمرّ على بعثه هذه الفرقة سبع سنوات.

أمّا الفقرات الرابعة والخامسة والسادسة فقد تناول فيها بالعرض والتحليل جوانب من مسرحيّاته ساعيا إلى رسم الملامح الفنّية التي وسمتها، فذهب، أوّلا، إلى أن «علاّلو» استقى مادة مسرحياته من المصادر التي وقعت بين يديه دونما حرج ولا انشغال بمدى الابتكار الذي حقق إلاّ أنّه عالج، مع ذلك، ما أخذ معالجة تتناغم مع نظرته إلى هذا الفنّ ومع غايته منه - إن حدسا أو عن وعي - فلقد استلهم حكايات من «ألف ليلة وليلة» في «أبو الحسن و[الصيّاد والجنّي]» و«الخليفة والصيّاد» واعتمد حكايات شعبية وبعضا من مسرحيات موليير دونما التزام بمقتضيات كوميديا الطباع[50] في «جحا» و«بوعقلين» خاصّة. وأبرز رشيد بن شنب، ثانيا، أن في قدرة «علالو» - في ما أنجز من مسرحيات - على حسن استعمال التعابير المضحكة واستنباط الكثير منها وإطلاق التسميات الغريبة

---

(49) ذكر رشيد بن شنب اعماله حسب هذا الترتيب : حجا (1926)، ابو عقلين (1926)، أبو الحسن (1927)، [الصياد والجني] (قد ورد عنوان المسرحية بالفرنسية في هذا المقال وفي مقالات رشيد وسعد الدين بن شنب السابقة الذكر : Le pêcheur et le Génie (1928) ولعلّ تلك هي الصيغة التي اختار «علاّلو» لتسمية مسرحيته)، عنتر الحشايشي (1930)، الخليفة والصيّاد (1931) حلاّق قرنادة [غرناطة] (1931).

(50) ونقصد بكوميديا الطباع : La comédie de caractères

على شخصيات مسرحياته ما يدلّ على غلبة روح النكتة عليه وعلى توجّهه الفطري إلى الهزء بما ومن يعرض على الركح أمام النّاس. فـ «هارون الرشيد» يصبح ـ مثلا ـ «قارون الرّاشي»[51] و«جعفر البرمكي» يصبح «جعفر المرخي» والسيّاف «مسرور» يصبح «مصروع» ... ويقف صاحب المقال من خلال ملاحظاته هذه على ميزات الرجل الأساسيّة ووجه فضله على المسرح الجزائري، إذ يعتبر ذلك متمثلا ـ بالأساس ـ في التفطّن إلى أنّ سرّ النجاح في جلب الجمهور إلى المسرح إنما هو في استيحاء مواضيعه وأشكاله من شواغل عامة النّاس وحسّهم والتناغم مع أذواق المعاصرين.

وستظلّ سمات المسرح هذه في خطاب صاحب المقال ـ وإن في غير تصريح ـ بمثابة مقاييس على أساسها يعرض للظواهر المسرحية ويقوّم نتاجات أصحابه. فجوهر ما قامت عليه سمات مسرح علاّلو هو أساس ما قامت عليه السمات التي ميّزت أعمال الرائدين اللاّحقين وإن تنوّعت طبيعة مسيرتهما. فكذا سيكون الأمر مع رشيد القسنطيني ومحي الدين باش تارزي.

لقد خصّص رشيد بن شنب الفقرة الأولى من المقال الذي أفرده لرشيد القسنطيني[52] لعرض سيرة حياته قبل 1926 سنة بدئه ممارسة هذا الفنّ في الجزائر باحثا بصورة ما عن ظروف تكوّنه. فتجلّى فيها الرجل خارجا عن الأعراف مفضّلا المغامرة والمجهول على الاستقرار العائلي. فلقد ترك زوجته والتحق بالجندية أيام اندلاع الحرب العالمية الأولى وسافر مع البحريّة الفرنسيّة إلى مختلف أصقاع العالم ليعود سنة 1920 إلى باريس فيتزوّج من فرنسيّة ويجمع بين ممارسة تجارة الأثاث

---

(51) بمعنى : المرتشي.

(52) سبق ذكره وتحديد موقعه.

المهنة التي يجيد وبين التردّد على دور المسرح وعلى من يمارس المهنة التي يريد : مهنة الممثل.

ويتتبّع صاحب المقال في الفقرات الأربع اللاّحقة مسيرة حياته الفنّية في الجزائر فيبدو من خلالها حلقةَ ربْط أساسية بيْن الرّائديْن الآخرين. فلقد بدأ ممارسة هذا الفنّ مع «علاّلو» في مسرحيته «بوعقلين» سنة (1926) وانتهت حياته الفنّية بانتهاء حياته سنة (1944) وهو ممثل في فرقة محي الدين باش تارزي وبين التاريخين أنشأ فرقته الخاصة فكان - هو الآخر - المدير والمؤلف والممثل. ألّف عددا كبيرا من المسرحيات وعرضها على مسارح الجزائر العاصمة وعلى أركاح عدد من مدن الجزائر الأخرى وقُراها. فنالت رواجا عند النّاس وإن كان الدخل المالي ضئيلا.

وفي الفقرة الطويلة اللاّحقة أحصى رشيد بن شنب آثار الرّجل فتجلّت مكتوبة كلّها باللهجة الجزائرية الدارجة، ضخمة ومتنوّعة تنوّعا عجيبا. فإلى الأغاني الساخرة التي تجاوز عدد المسجّل منها المائتين، كتب القسنطيني ما يناهز ثلاثين مشهدا قصيرا مضحكا[53] وخمسا وعشرين مسرحية عمد صاحب المقال إلى تدقيق عناوينها وتاريخ عرضها ومكانه[54]. محدّدا تاريخ انقطاعه عن كتابة المسرحيات سنة (1938) واستمراره مع ذلك في ممارسة مهنة الصعود على أركاح المسارح.

---

(53) نقصد ما يعبّر عنه بـ : Sketches

(54) نذكر منها : «العبد الوافي» (1927)، «بوبرمة» (1928)، «لونجة أندلسية» (1930)، ثقبة في الأرض» (1931)، «فاقو» (1932)، «شدّ مليح» (1935)، «آش قالوا» (1938).

وحاول في الفقرة اللاّحقة تصنيف مسرحياته إلى أنواعها فأبرز غلبة الطابع الهزلي عليها ثمّ بيّن شدّة انتباه الرجل لما يجري في محيطه وحذق تصويره له تصويرا لا يخلو من سخرية شديدة من مظاهر التحجر والتطيّر لا يُعْدِم حسّا عميقا بصور الغربة التي بات يعيشها جزء كبير من المجتمع الجزائري. فرأى رشيد بن شنب فيه وفي عدد من الشخصيات التي ابتدع أو مثّل صورة من شارلو (Charlot) في ثوب جزائري، معتبرا إيّاه في نهاية المقال صاحب الفضل في الارتفاع بالمسرح العربي في الجزائر - ولأوّل مرّة - إلى مستوى يضاهي المستوى الذي وصله المسرح الكوميدي على أيدي أرسطوفان (450 - / 386) Aristophane في أثينا وبلوت (254 - / 184) Plaute وتيرينس (190 - / 159) Terence في روما وكورتيلين (1858 - 1929) Courteline في باريس.

وأمّا الرائد الثالث وهو محي الدين باش تارزي فلقد تجلّى امتدادا للرائدين السابقين وتحوّلا عن المسار الذي اتبعاه في الآن ذاته ولا يبدو السبب في ذلك تعمير الرجل (1896 - 1985) واتّصال ممارسته لهذا الفنّ فحسب وإنّما يعود الأمر كذلك إلى التحوّلات التي بدت في المجتمع الجزائري. فلقد بدأ العمل المسرحي مع الرائدين السابقي الذكر فاشترك سنة 1930 مع الرجلين في إنجاز أعمال مسرحية بذاتها، ولكنه عمل على تركيز رصيد مسرحيّ جزائري بإعادة عرض مسرحيات سابقيه مع بعض التحوير إضافة إلى ما كان يؤلّف من مسرحيات مبتكرة[55] وكان يجمع إلى سمة الفنان سمة الحاذق حذقا كبيرا لفنون التنظيم والادارة فلقد كان أوّل من نظّم لفرقته جولات داخل الجزائر

(55) تجاوزت مسرحياته السبعين نذكر منها : البوزريعي في العسكرية (1934)، بني وي وي (1935)، الخداعين (1937)، الكذابين (1939) ...

وخارجها بحثا عن فرص للانتشار أكبر وبحثا عن الجمهور حيثُما كان. فلم يكن غريبا أن ينجح في جمع عدد من الممثلين والممثلات الجزائريين والفرنسيين للعمل معا بشكل مستمر ولم يكن غريبا أن يُعْهَد إليه بإدارة أوّل فرقة عربية محترقة نشأت في الجزائر[56] وتوفر لها بعض من متطلبات العمل المسرحي الاحترافي بحكم اشتغالها في مسرح حكومي هو دار الأوبرا بالعاصمة الجزائرية. والصورة الأخرى التي بدت مميّزة له عن الرائدين السابقين تمثلت في ظهوره مظهر غير القانع بالطابع الضاحك والمضحك في المسرح، فلقد بدا مؤمنا بدور المسرح التربوي والتعبوي وبقدرة هذا الفنّ على الفعل في الرأي العام وتطويره، ولذلك عالج في عدد من مسرحياته مسائل تتعلّق بواقع المجتمع الجزائري وبأدوائه بشكل خاص، فتعرّض فيها للإدمان على شرب الخمر والبطالة والبغاء وغير ذلك ... وظهرت - نتيجة لذلك كذلك - في أعماله المسرحية تعابير ومفاهيم مشحونة بدلالات إيديولوجية مثل «حقوق»، «اتحاد»، «اتفاق»، «وطن»، «أمّة» ...

ومن ميزات هذا الرّجل أنّه ساعد بصورة ما على ظهور عدد من الأسماء الجديدة[57] ستكون فاعلة في مستقبل المسرح الجزائري وممارسته وذلك بحكم إدارته لهذه الفرقة المحترفة. فبدا - من خلال السمات التي أبرزها رشيد بن شنب في مقاله هذا - أشبه ما يكون بحلقة ربط بين حقبة الروّاد الثلاثة والحقب اللاّحقة. ولا يبدو لنا السّبب في ذلك، كذلك، كامنا في تعميره فحسب، بل إنّ في سماته تلك ما يدلّ على درجات من الوعي بصور التحوّل التي ما انفكت تمسّ الواقع الجزائري اجتماعا وسياسة وثقافة. ولقد تجلّى ذلك في مستوى هذا الفن

---

(56) كان ذلك سنة 1947.

(57) أمثال : مصطفى كاتب، محمد توري، عيّاد رويشد، كلثوم ...

وخاصة في صور التغيّر التي بدأت تسم المؤسسة المسرحيّة ذاتها وخطابها الفني والايديولوجي وليست المسرحيات التاريخيّة ذات النفس الوطني التعبويّ مثل مسرحيّة «حنبعل» لتوفيق المدني (1899 ـ 1983) التي قدّمتها الفرقة التي كان يشرف عليها باش تارزي بأقلّ هذه المؤشرات دلالة على صور التحوّل تلك.

أمّا الحقبة الثالثة فلقد خصص لها الفقرة الثالثة عشرة وقد هيّأ لها في الفقرة السابقة بصورة ما. وهي الحقبة الفاصلة بين بدايات الخمسينات وسنة 1962 تاريخ استقلال الجزائر والتي عرفت نشأة عدد من الفرق المسرحية في مدن الجزائر بفضل بعضٍ من مسيري الجمعيات التي أنشأها «العلماء» المصلحون أو بدعمٍ من الحركات السياسيّة مثل "M.T.L.D" (حركة من أجل انتصار الحريات الديمقراطية) أوّل الأمر ثمّ جبهة التحرير الجزائرية "FLN" بعد ذلك. فتراوحت أعمال هذه الفرق بين الدعوة إلى التجذّر في الثقافة العربية الإسلامية وإبراز الاختلاف عن المستعمر وثقافته وبين الالتزام بالعمل السياسي التوعوي بشكل صريح سواء في مدن الجزائر أو مع المجاهدين المستقرين في تونس.

أمّا الحقبة الرابعة فتمتدّ من إعلان الاستقلال أي سنة 1962 إلى تاريخ تحرير هذا المقال (أو هذا ما يفترض أن يكون). ولقد أفرد رشيد بن شنب ثلاث فقرات وقعت في ما يناهز العمود الواحد. ولقد بادر منذ أولاها إلى الإشارة إلى أهمّية التغييرات التي حصلت في المسرح والمؤسسة المسرحية. ولقد أجملها في نشأة «المسرح الوطني الجزائري» في مقر دار الأوبرا في الجزائر العاصمة[58] وتأسيس خمسة مسارح جهوية وذلك

---

(58) كلّف مصطفى كاتب بإدارته.

منذ سنة 1965[59] إضافة إلى تزايد الفرق الهاوية التي أصبح عددها يناهز السبعين والتي أصبحت تجد في «مهرجان مستغانم لمسرح الهواة» حيّزا هاما لعرض نتاجاتها وهو ما أدّى إلى تعدّد أقطاب الممارسة المسرحية في البلاد إعلانا عن نهاية المرحلة التي كانت العاصمة تحتكر فيها النشاط المسرحي. أمّا عن طبيعة المسرح الممارس في هذه الحقبة فإن رشيد بن شنب بدا منشغلا بصورة أساسيّة بمضامين المسرحيات وتوجّهاتها الإيديولوجية. فلقد رأى في أغلب المسرحيات الوافدة من البلدان الأروبيّة الشرقيّة والعالم الثالث - وهي أغلب ما كان يستقدم إلى الجزائر - دعاية إلى «الأطروحات الشيوعية» بل رأى في أغلب ما كان ينتج من قبل المسرحيين الجزائريين انتصارا لهذه الأطروحات وميلا إلى معالجة النّزاعات الاجتماعية في صلتها بالأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية، من وجهة نظر ماركسية إن بصورة صريحة مثلما هو الشأن بالنسبة إلى من اقتبس منهم[60] مسرحيات برتولد بريشت (1898 - 1956) B. BRECHT أو سين أوكازي (1880 - 1964) S. OCASEY أو بصورة ضمنية لم تَخْفَ عن كاتب المقال[61] مثل ما هو الحال بالنسبة إلى سليمان بن عيسى ومسرحياته[62] حتّى وإن كانت العوالم التي تتحرك فيها شخصيات مسرحياته تُذَكّر بعوالم مسرح بيكيت BECKETT (1906 - 1982) ويونسكو (1912 - 1994) IONESCO.

---

(59) هي فرق محترفة تعتبر فروعا «للمسرح الوطني أما الجهات فهي : بجاية، وهران، قسنطينة، سيدي بلعبّاس، عنابة.

(60) لم يذكر أسماء من اقتبس من المسرحيين الجزائريين هذه المسرحيات ولا عناوينها، ولعلّه يقصد من المسرحيين الجزائريين : عبد القادر علّولة التشبع بالمقولات البريشتيّة وبجماليتها والمجتهد في صياغتها صياغة جزائرية.

(61) انظر الفقرة (16) من هذا الجزء من المقال.

(62) ذكر منها : «بوعلام زيد القدام» و«يوم الجمعة».

ولقد بدا لنا في الجهد الذي قدّمه رشيد بن شنب شيء من التعميم والاختزال غير قليل. ولعلّ في ذلك ما يمكن أن يفسر عدم التوازن الذي إليه أشرنا في بداية تحليلنا هذا القسم من المقال والذي يتعلّق بدرجة عنايته بالمراحل التي مرّت بها الممارسة الجزائرية لهذا الفن في العصر الحديث.

والناظر في الفقرتين الأخيرتين يتراءى له أن تاريخ المسرح الجزائري ينقسم في ذهن كاتب المقال - في واقع الأمر - إلى حقبتين أساسيّتين اثنتين : حقبة ما قبل سنة (1962) وهي مختزلة في الرواد الثلاثة أو تكاد، وحقبة ما بعد الاستقلال التي يصعب أن نجد في المقال ما يدلّ على أنها تتجاوز السنوات السبعين[63]. والمتأمل في المنحى الذي اتخذته معالجة كاتب المقال للمرحلتين يقف على تفاوت في درجة العناية بما حصل فيهما بيّن. ويلاحظ انحيازًا في شيء من الحنين الشفّاف إلى الحقبة الأولى.

فلقد صوّر الحقبة الأولى حقبةً نبعت فيها أعمال المسرحيين عن مبادرات فرديّة نجمت عن حسّ عميق بروح الشعب الجزائري وشواغله وذوقه فكان لذلك أثره في نشأة مسرح فعليّ لا يكترث بالمدى الأدبيّ قدر اكتراثه بتحقيق اكتمال الفعل المسرحي من خلال إحداث تفاعل عفويّ وعاجل مع الجمهور الذي إليه تُوَجَّهُ الأعمال المسرحية. ولقد فصّل رشيد بن شنب مظاهر ذلك سواء من خلال استعراض المسرحيات التي أنجزها الرواد الثلاثة في دقّة غير خافية وخاصة ما تعلّق منها

(63) إذا استثنينا مسرحية «بابور غرق» (1982) التي ذُكرت عرضا، فإن العمال المسرحية الأخرى تتراوح بين سنتي 1965 و1979 : «ديوان القراقوز» و«بني كلبون» (1972) وكلاهما لكاكي و«العاقرة» لزُهير بوزرار و«الخبزة» لعبد القادر علولة (1974) ومسرحيتا سليمان بن عيسى السابق ذكرهما (1979).

برشيد القسنطيني[64] أو من خلال تحليل عيّنات من تلك المسرحيات سعيا إلى بيان مصادرها وطرق معالجة المادة المعتمدة منها وإلى الميزات الفنية التي وسمت تلك الأعمال مثلما كان الشأن بالنسبة إلى علاّلو خاصّة. فنجح نجاحا بيّنا في تصوير ميزات تلك المرحلة من مراحل المسرح الجزائري ولفت الانتباه إلى فضل الروّاد التأسيسي.

أما الحقبة الأخيرة فلقد اختزل خصائصها، في التحوّلات التي وسمت المؤسسة المسرحية والتي بدت ممارسة الفن فيها أسهل مما كانت عليه عند الروّاد نظرا لتدخل الدولة وإنشائها الفرق المحترفة وتوفير الظروف المناسبة لممارسة هذا الفن، وفي غلبة الجدل الفكري والسياسي على مضامين المسرحيات المقدّمة وعلى شواغل ممارسي هذا الفن حتّى وإن أقرّ بحصول صور من التجريب في الأشكال الفنية وفي سَعْيٍ إلى استلهام التراث الشعبي عند عدد من المسرحيين الجزائريين. ولَمْ يَرَ داعيًا إلى ذكر من يمثل هذا التوجّه أو ذاك رغم الشهرة التي عرفها ولد عبد الرحمان (شهر: «كاكي») وعرفَتْهَا تجربته في البحث عن شكل مسرحي شعبي جزائري مخصوص[65] ورأى في الجدل السياسي - الواجد في «الثورة الزراعية» وفي مظاهر المشاريع الإصلاحيّة القائمة في البلاد وفي وضعية العمال المهاجرين مَعِينًا لا ينضب - نزوعا إلى «المقولات الماركسيّة» وإلى «الأطروحات الشيوعيّة»، إلاّ أن القارئ لا يقف على

---

(64) انظر المقال المفرد لهذا الفنان سبق ذكره.

(65) ولقد حضيت تجربته هذه بعناية عدد من النقاد والدّارسين للمسرح العربي، ولكنّا لا نجد في مقال رشيد من شنب ولا في المسرد البيبلوغرافي أدنى إشارة إليها ومن أهمّ هذه الدراسات :

— AZIZA Mohamed, Regards sur le théâtre arabe contemporain, M.T.E., Tunis 1970, pp : 80-83.

— LAKHDAR-Barka, S.M, La Chanson de geste sur la scène ou l'expression de Ould Abderrahman Kahi, in Revue des langues, Université d'Oran, juin 1985, pp : (7-24).

- سلمان قطاية. المسرح العربي من أين وإلى أين ؟، دمشق 1972، ص (76) وما بعدها.

انشغال بإثبات مثل هذه الاستنتاجات فلم يستعرض ـ فضلا عن أن يحلّل ـ المؤشرات والعناصر الدالة علّى مل ذهب إليه من استنتاجات إلاّ أن يكون في مجرّد الخوض في مسائل العمّال وتقسيم الثروة أو في اقتباس مسرحيات «بريشت» أو «أوكازي» ما يكفي للإقرار بغلبة الدعاية إلى «الأطروحات الشيوعيّة» والحال أنّ التعرّض إلى تلك المواضيع يمكن أن يكون من وجهات نظر مختلفة وأن مسرحيات الكاتب الإرلندي ـ مثلا ـ لا تُصوِّر فحسب معاناة العمّال وإنّما هي لا تخلو كذلك من تعبير عن ميول الرجل الوطنية والاستقلالية التي لم تكن غريبة عن شواغل من عاش ثورة التحرير الجزائرية» ؛ ثم إنّه لم يرَ ما يدعوه إلى تفسير التوجّه الذي رآه غالبا على المسرح الجزائري، في حين أن عددا من المسرحيين الجزائريين، الذين اعتبرهم من ممثّليه، منتمون كذلك إلى الحقبة السابقة بدءًا بمدير المسرح الوطني الجزائري «مصطفى كاتب» (ت : 1989). فما الذي يفسّر عدم التوازن هذا ؟ وما الداعي إليه ؟

إن أهمّ ما يمكن أن يفسّر الأمر إنّما هو انْجذاب رشيد بن شنب انجذابا خاصا إلى حقبة الروّاد وعدم قدرته ـ رغما عن الجهد الذي قدّم ـ على تصوير مظاهر التحوّل التي عرف المسرح الجزائري بعد الاستقلال. أمّا عن أسباب هذا الانجذاب فإنّنا نراها في معرفته بتلك الحقبة معرفة دقيقة وولعه بها، فلقد كان ـ بصورة من الصّور ـ شاهدا عليها وعلى امتداداتها ومتابعا فطنا لها[66]. وتؤكد ما ذهبنا إليه أعماله التي أنجز وقائمة المراجع التي انتخبها تذييلا لهذا القسم من المقال. فما كان متعلّقا منها بفترة ما بعد الاستقلال هو ـ على ندرته ـ مقالات صحفية في

(66) أشار رشيد بن شنب في الهامش الأوّل من مقاله ...: «ALLALU et les origines» إلى أنّه اعتمد شهادات هذا الرجل مباشرة، أنظر ص (29) من المرجع.

الأغلب منشورة في صحف سيّارة صادرة في الجزائر أو فرنسا(67). أمّا مقالاته حول المسرح الجزائري التي نشر في السنوات السبعين فلا علاقة لها بسنوات نشرها وإنما هي مرتبطة بالحقبة ذاتها وبأعمال الروّاد الثلاثة بالأساس لا تكاد تتجاوز سنة 1940. فتعليقه على مذكرات محي الدين باش تارزي المنشور سنة 1971(68) إنما هو تعليق على فترة من حياة مؤلّفها تنتهي سنة (1939) وأمّا مقاله الموسوم بـ : «إعداد جزائري لمسرحية البخيل» المنشور سنة 1973(69) فإنّه بحث في المسرحية التي أنجزها محي الدين باش تارزي سنة 1940 انطلاقا من بخيل موليير Molière (1673_ 1622). وكذلك الأمر بالنسبة إلى مقاله «علالو وجذور المسرح الجزائري» الذي نشر سنة 1977(70) فإنه كما يدلّ عليه عنوانه لا يتجاوز سنة 1931 تاريخ انقطاع هذا الفنان عن ممارسة هذا الفن. بل إنّ ثقل ما كتب حول هؤلاء الروّاد على ذهنه أدّى به إلى تضمين مقاله هذا فقرات طويلة من تلك المقالات التي كان قد نشر تضمينا حرفيّا دونما إحالة على المقال الأصل أو أدنى إشارة إلى ذلك التضمين - بل إنّه سعى إلى نوع من التمويه على القارئ، فقد كان يحذف أحيانا قليلة جملة أو يضيف أخرى دون أن يحدث أثرا يذكر في بنية الفقرة، وقد يغيّر لفظا بآخر

(67) مثل : El Moujahid الجزائرية وLe Monde الفرنسية.

(68) Les Mémoires de MAHIEDDINE BACHTARZI ou vingt ans de théâtre algérien. op. cit.

(69) Une adaptation algérienne de l'Avare. op.cit.

(70) ALLALU et les origines du théâtre algérien. op. cit.

يرادفه أو تعبيرا بآخر يؤدّي معناه[71].

(71) وعن التغييرات الطفيفة التي كان يحدث في ما كان يُضمّن مقاله هذا من سابق مقالاته، فهاك هذا النموذج :

الجزء الثاني من الفقرة الثالثة من مقاله الصادر في دائرة المعارف الإسلامية ص : 741b

... *En revanche*, il excelle à tirer d'une intrigue des situations qui provoquent automatiquement le rire : dans Djeha, le héros est copieusement rossée par les émissaires du sultan avant le reconnaître qu'il est bien le médecin réputé capable de guérir le fils du souverain. *De même*, la femme de Bou-Akline, trouvant porte close au retour d'un rendez-vous nocturne avec son amoureux, fait semblant de mettre fin à ses jours en jetant une grosse pierre dans le puits *du jardin*; plus tard, lorsque tout le monde le croit morte, elle surgit devant son mari qui, terrifié, s'imagine *qu'il est en présence* du fantôme de son épouse.
Ainsi, les pièces de Allau apparaissent comme un compromis entre la farce et la comédie d'intrigue.
Sans cesse, le spectateur est tenu en haleine par les coups de théâtre ou bien il est amusé par les déguisements : Abul-Hasan, *pauvre* hère habillé en calife et brandissant les signes de son éphémère autorité; Harun al-Rashid et son visir Djafar accoutrés en marchands, etc...

الفقرة الثالثة من مقاله :

«ALLALU et les origines du théâtre algérien» p (32)

Par contre, Allalu excelle à tirer d'une intrigue des situations *burlesques* qui provoquent automatiquement le rire : dans Djeha, le héros principal est copieusement rossé par les émissaires du sultan *Qarun* avant de reconnaître qu'il est bien le médecin réputé capable de soigner le fils du souverain.
La femme de Bou-Akline, trouvant porte close au retour du rendez-vous nocturne avec son amoureux *dans le jardin*, fait semblant de mettre fin à ses jours en jetant une grosse pierre dans le puits. *Tandis que son mari, affolé, se précipite à son secours, elle se montre subitement. Stupéfait, Bou Akline s'imagine avoir sous les yeux* le fantôme de son épouse...
Les pièces de Allâlû apparaissent, *en définitive*, comme *une sorte de* compromis entre la pure farce et la comédie d'intrigue. Le spectateur est *sans cesse* tenu en haleine par les coups de théâtre : *réapparition de la femme de Bou Akline, découverte de Qût-al-Qûlûb dans le coffre que Khalifa vient d'acquérir au marché : ou bien* il est amusé par les déguisements : Abul-Hasan, habillé en calife et brandissant les signes de son éphémère autorité, Harun al-Rashid et son vizir Djafar accoutrés en marchands, etc...

- قارن كذلك ما ورد في الفقرة (2) من ص 741b والفقرة الثانية من ص : 32 من مقاله المذكور. علالو ...، وبين ما ورد في نهاية العمود 741b وبداية العمود 742a وما ورد بين الصفحتين 32 ـ 33 من المقال ذاته ...

إن كان شأن رشيد بن شنب مع المسرح في الجزائر هذا الشأن فكيف تراه عالج أمر المسرح وممارسته في المغرب وفي تونس ؟

يبدو من خلال المنطق الذي اعتمد في معالجته مسائل المسرح في المغرب أنّه قسّم مراحل ممارسته في هذا القطر إلى ثلاث حقب أساسية حقبة قبل الاستقلال (1923 ـ 1956) وأخريان بعده تنتهي الأولى سنة 1965 فيما يفترض أن تمتدّ الأخرى من سنة 1965 إلى سنة 1989 تاريخ تحرير هذا المقال.

كانت نشأة المسرح في المغرب، حسب صاحب المقال، مرتبطة، هي الأخرى، بزيارة الفرق المسرحية الشرقية لهذا القطر تماما مثل بقية أقطار «شمال افريقيا» بل ذهب إلى أن مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» التي كتبها نجيب حدّاد وأخرجها جورج أبيض (كذا)(*) وعرضها سنة 1921 على الجمهور الجزائري هي ذاتها التي عرضتها «فرقة عز الدين المصري» على الجمهور المغربي سنة 1923 فكانت بمثابة القادح لنشأة الممارسة المسرحية لدى المغاربة إذ نشأت ـ انطلاقا من ذلك ـ فرق في مدينة «فاس» ثم في مدن أخرى من المغرب، وتوجّه فيها منشؤوها والعاملون فيها إلى معالجة مسائل ذات صلة بواقع الاستعمار ونتائجه فاتسمت مسرحياتهم بسمة نضالية إصلاحية تدين الفقر والجهل وتناهض لاستعمار ؛ فكان «مهدي المنيعي» «وابن الشيخ» و«محمد الدرّي» (كذا)(*) رواد الذين رسموا الطريق لمعاصريهم واللاحقين. ولعلّ في مسيرة آخر لذكورين منهم ما يجسّد بوضوح سمات تلك المرحلة والشواغل التي شغلت أغلب الذين أقبلوا على هذا الفنّ فلقد جمع إلى النضال السياسي ذي أدّى إلى سجنه وموته في مقتبل العمر، النضال الثقافي المتمثّل

(*) ليس الأمر كذلك. نفصّل فيه القول في فقرات لاحقة.

خاصة في إنجاز أكثر من عشر مسرحيات بالعربية الفصحى تدور حول الشواغل الوطنية والإصلاحية المذكورة. ولقد ازدهرت الكتابة المسرحية إلى حدّ أمكن معه سنة 1929[72] تنظيم مناظرة للمؤلفين المسرحيين شارك فيها عدد كبير من محبّي هذا الفن المنتمين منهم بالأخصّ إلى جامعة «القرويين». ولقد ترسّخ هذا التوجّه في الممارسة المسرحية بترسّخ العمل السياسي في المغرب الذي تجسّد بصورة واضحة في ما طالبت به حركة علال الفاسي من حريات عامة وإصلاح التعليم مطالبة أدّت إلى أحداث عنيفة تمت خاصة في فاس ومكناس بين سنتي (1934 ـ 1937)[73] فكان بمثابة التعلّة التي اعتمدتها السلطات الاستعمارية لمنع التجمّعات العامة بمختلف أنواعها؛ فكان لذلك أثره الشديد في تعطيل الحركة المسرحية إلى أن تمّ الاستقلال.

والناظر في ما ورد من معلومات في خصوص هذه الحقبة يلاحظ شيئا من التقريبية لم يخل من خلط وبعضا من الاختزال لم يعدم غموضا. وفي هذا ما يميل بالقارئ عن تمثّل الصورة التي كانت عليها نشأة هذا الفن في شكله الحديث بين أهل هذا القطر تمثّلا أقرب ما يكون إلى الدقّة.

---

(72) هي في الواقع محاولة من «جمعية قدماء المدرسة الثانوية الإسلامية» والمشرفين عليها للترغيب في الكتابة في مجال المسرح تأليفا مبتكرا أو ترجمة. ولم تكن دالة على ازدهار الكتابة كما استنتج صاحب المقال بصور من التسرّع غير خافية. فلقد «ذهبت هذه المبادرة صيحة في واد، كما كتب عبد الله شقرون، فلم تعط المسابقة نتيجة جيدة ـ» انظر عبد الله شقرون. حديث الاذاعة حول المسرح العربي، منشورات اتحاد اذاعات الدول العربية. تونس، 1988، ص : (236).

(73) الأحداث السياسية بدأت قبل ذلك. فلقد كان السبب المباشر فيها «الظهير البربري» الذي يقضي بتقاضي المغاربة في المناطق البربرية أمام محاكم عرفيّة خاصّة لا أمام المحاكم الشرعيّة التي تبقى للمغاربة العرب.

فلقد نسب - مثلا - مسرحية «صلاح الدين الأيوبي»، التي أخرجها جورج أبيض وعرضها في الجزائر، إلى نجيب حدّاد (1868 - 1899) والواقع أنه خلط في هذا الأمر خلطا، فلئن ألّف نجيب حدّاد مسرحية بهذا العنوان مستأنسا في ذلك برواية الشاعر والرّوائيّ الأسكتلندي والتير سكوت W. SCOTT (1771 - 1832) الموسومة بـ The Talisman وذلك سنة 1893 وعرضها أبوه سليمان حدّاد صاحب «الجوق الوطني المصري» السنة ذاتها في الاسكندرية ثمّ توالت عروضها من طرف الأجواق المسرحية في المشرق والمغرب[74]، فإنّ التي أخرجها جورج أبيض سنة 1914 ليست تلك التي ألّفها نجيب حدّاد، وإنّما هي مسرحية كتبها فرح أنطوان (1861 - 1922) وعنوانها الكامل هو : «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم»[75]، ولقد مثّل : سلامة حجازي»[76] أحد أدوارها الأساسيّة إلى جانب جورج أبيض» في إطار الفرقة التي كانا قدْ أسّسا سويّةً سنة 1914. وهذه المسرحية مختلفة عن مسرحية نجيب حدّاد اختلافا.

وفي خصوص دور الفرق المشرقية في نشأة الحركة المسرحية المغربية بدا أمْيل إلى الاختزال المخلّ فلقد اكتفى، إضافة إلى الخلط الذي إليه أومأنا، بذكر فرقة مصريّة واحدة واقتصر في تحديدها على ذكر اسم قائدها دونما إشارة إلى طبيعة أعضائها والحال أن في ذلك ما يمكن أن

---

(74) لا تكاد تغيب هذه المسرحية عن رصيد مختلف الفرق الناشئة في المشرق والمغرب في العصر الحديث، انظر محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث (1874 - 1914) دار الثقافة بيروت (ط 3) 1980 ص : 138، 169، 178، 179 مثلا، انظر كذلك منصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، تونس 1971، ص (34) مثلا، وانظر كذلك عبد الله شقرون، حديث الإذاعة .... ص 220، مثلا.

(75) نشرت المسرحية سنة 1923 في ملحق مجلة السيّدات والرجال، الصادر في القاهرة.

(76) ولقد سبق لسلامة حجازي أن قدّم مسرحية نجيب حدّاد في إطار الجوق الذي استقل به عن سليمان قرداحي سنة 1905 ثمّ سنة 1908 وسنة 1909. انظر محمد يوسف نجم، المسرحية العربية ....، السابق الذكر ص : 138، 139، 142.

يضيء للقارئ بعضًا من سمات الحركة المسرحية المغربية عند نشأتها إضاءة. وفي عدد من وثائق ذلك العصر وفي كثير من البحوث المعاصرة القريبة المنال ما يدقّق الأمر تدقيقا. فلقد أثبت عبد الله شقرون، مثلا، في عدد من المقالات التي أصدر منذ سنة (1959) وأعاد نشر بعضها في كتابه «حديث الإذاعة حول المسرح العربي»[77] - مؤرّخا لبدايات المسرح في قطره - أنّ أعضاء «جوق النهضة العربية» وهو اسم الفرقة التي زارت المغرب لم يكونوا كلّهم مصريين قادمين مع الفرقة المذكورة بل كان من بينهم ممثلون تونسيّون وبعض من الممثلين المصريين الذين استقرّوا في تونس منذ مدّة غير قصيرة التحقوا بالفرقة عند مرورهم بالقطر التونسي[78]. وفي أطروحة حمادي بن حليمة التكميلية[79] ما يتناغم مع ما ذهب إليه عبد الله شقرون إذ أشار - مستندا في ذلك على صحافة ذلك العصر - إلى أن فرقة تونسية حلّت بالمغرب سنة 1924 فمثّلت عددا من المسرحيات منها «صلاح الدين الأيوبي» و«روميو وجولييت» و«الطبيب المغصوب» ... والفرقة التونسية المقصودة هي فرقة «القدماء»[80] المنسلخ أعضاؤها عن فرقة «الآداب» سنة 1921 والتي كان «حسن بنان» مشرفا على إدارتها الفنّية[81]. والسكوت عن هذا من شأنه أن يطمس بعض ما كان يربط الحركة المسرحيّة الناشئة في أقطار المغرب العربي ويغيّب بعض سماتها.

---

(77) سبق ذكره، الهامش : (72).

(78) عبد الله شقرون، حديث الإذاعة، سبق ذكره، ص (211).

(79) H. Ben HALIMA, un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie, Publications de l'Université de Tunis, Tunis 1974, p (75).

(80) اكتفى حمادي بن حليمة بالاسم الشائع فرقة «القدماء». أما عن اسمها الكامل فهو «جوق قدماء الممثلين». انظر مثلا، «الزهرة»، الصادرة يوم 8 ديسمبر 1921.

(81) انظر الصواب، الصادر في 11 فيفري 1921 أو في 4 مارس 1921، مثلا.

ثمّ إن رشيد بن شنب سكت عن زيارة فرقة «فاطمة رشدي» المغرب في ماي 1932 بدعم من سلطات الحماية الفرنسية بعد أن قامت بجولة في كل من تونس والجزائر والحال أنّها تركت أثرا كبيرا في الحركة المسرحية المغربية نلمس صداه في صحافة ذلك العصر، وفي ردود فعل النخبة المغربية وفي الأعمال المسرحية التي أنجزتها الفرق المغربية لاحقا[82]. ولعلّ ذلك يعود، من ناحية، إلى الإتقان الفنّي الذي امتازت به أعمال الفرقة والذي مردّه قدرات «عزيز عيد» - زوج فاطمة رشدي - الإخراجية وقيمة النّصوص وشهرة أصحابها إضافة إلى جرأة الفنانة وموهبتها وإلى الظروف التي حفّت بالزيارة، من ناحية ثانية، إذ قد اتّخذ «الوطنيون من تلك المناسبة فرصة لتوعية الجماهير وربط الصّلة [بالعالم العربي الإسلامي]» حسب تعبير عبد الله شقرون[83].

وفي الصحافة التونسية، في ذلك العصر، ما يشير إلى حضور تونسيّ في الجولة التي قامت بها هذه الفرقة في الجزائر والمغرب إذ تشير بعض الصحف إلى تعاقد فاطمة رشدي مع بعض الممثلين (البشير الرّحال وصالح الزواوي) للعمل ضمن الفرقة أثناء تلك الجولة[84] وأمر كهذا إذا ما جمع إلى مؤشرات أخرى - يدعو إلى التساؤل عن الدور الذي لعبه المسرحيّون التونسيّون في نشر المسرح في صورته المستحدثة في بقية بلدان المغرب العربي.

---

(82) خصّها عبد الله شقرون بكامل الفصل الثالث من فصول كتابه المذكور الخمسة. وذكر أنّ «الشبّان الفاسيّين» قد أعدّوا «أميرة الأندلس» لاحمد شوقي يوم 8 جويلية 1933. وكانت فاطمة رشدي قد وعدتهم، عند زيارتها المغرب، بعرض هذه المسرحية في جولتها القادمة. عبد الله شقرون، حديث الإذاعة ... المذكور، ص (284/285).

(83) عبد الله شقرون، حديث الإذاعة ...، ص (259).

(84) انظر «الزمان» الصادرة يوم 23 ماي 1932.

وما ذكر رشيد بن شنب في خصوص الممارسة المغربيّة الفعلية لهذا الفن لم يخل كذلك من تقريبية مخلّة. فلقد شابَ خطابَهُ شيءٌ من الخلط وبعضٌ من الانسياق إلى الاستنتاجات القليلة الإقناع. ولم يدقّق رشيد بن شنب، مثلا، تاريخ نشأة أوّل فرقة مسرحية في المغرب، فضلا عن بيان ظروف نشأتها، ولم يذكر عنوان أولى المسرحيّات التي مثّلها المغاربة، على عكس ما درج عليه صاحب المقال عند حديثه عن المسرح الجزائري في بداياته.

ومعلوم أنّ تمثّل نشأة هذا الفن والوقوف على طبيعة تلك النشأة رهينا الوقوف على تلك المعلومات. وما ورد في صحافة تلك الحقبة وتناقلته بعض المقالات المعاصرة يسمح للباحث بالوقوف على عدد من سمات تلك النشأة. ولعلّ أهم هذه السمات يتمثل، من ناحية، في أن بداية الممارسة المسرحية المغربية كانت في الوسط المدرسي وفي أنّ دور الفرق الوافدة المصرية منها والتونسية من ناحية ثانية، لم يقتصر على تعريف الجمهور بهذا الفنّ ونتاجاته وإنّما تمثّل كذلك في كشف بعض أسرار هذا الفنّ لعديد من الشباب الذين سيكونون إلى جانب النخبة روادا للممارسة المغربية لهذا الفنّ، وفي ارتباط النتاجات المسرحية المغربية، من ناحية ثالثة، بالرصيد المسرحي العربي الذي ما انفك يتكوّن منذ بداية النصف الثاني من القرن السابق وبالاختيارات الجمالية التي كانت تشقّه.

فلقد اشترك عدد من الشباب المغربي في العروض التي قدّمتها فرقتا «جوق النهضة العربية» المصري «و«جوق قدماء الممثلين» التونسي بأداء عدد من الأدوار الصغيرة، ونشأت بعد ذلك جمعيّة «قدماء تلاميذ

المدرسة الثانوية الإسلامية» بفاس فقدّمت سنة 1927 مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حدّاد ثم انبعث «الجوق الفاسي» وتعدّدت الفرق في مختلف مدن المملكة فأسّس «الجوق المغربي للتّمثيل العربي» في الرباط، مثلا، سنة 1928، وأحدثت «جمعية الهلال الرياضي» بطنجة فرعا للتمثيل سنة 1929[85].

ولقد راوحت هذه الفرق، في ما قدّمت من مسرحيات، بين مسرحيات مشرقية تأثّلت مكانتها في رصيد الفرق المسرحية العربية في المشرق والمغرب مثل مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» المذكورة وبعض مقتبسات نجيب حداد الأخرى شأن «شهداء الغرام» ومسرحيات أبي خليل القباني (1833 ـ 1902) المقتبس أغلبها من ألف ليلة وليلة مثل «هارون الرشيد والأمير غانم» وبين مسرحيات كتبها مغاربة من النخبة الوطنية المستنيرة، مستأنسين ـ غالب الأحيان ـ في ذلك بالمسرحيات المشرقية التي أمكنهم الإطلاع عليها[86] فارتبطوا، تبعا لذلك، بالنماذج المسرحية كما استقامت في المشرق وسادت فيه.

ومن أهمّ هؤلاء محمد بن الشيخ الذي كتب مسرحيّته الأولى «الرشد بعد الغيّ» وقد قدّمت في فاس يوم 16 جوان 1928 ومحمد القري[87] إلا الدّري كما ذكر رشيد بن شنب] الذي كتب عددا من المسرحيّات منها «العلم ونتائجه» التي عرضت في المدينة نفسها والسنة

(85) عبد الله شقرون، حديث ... ص (212) صم ص (217 ـ 249).

(86) انظر قائمة المسرحيات التي قدّمها الفرق المغربية الناشئة، المرجع السابق، ص (218 ـ 227).

(87) من الزعماء الوطنيّين، استشهد سنة 1944 انظر، بالنسبة إلى مسرحياته، عبد الله شقرون، المرجع ذاته، ص (236 ـ 237)، (242 ـ 243).

ذاتها و«اليتيم المهمل والمثري العظيم» التي قدّمت سنة 1929 في فاس وفي عدد من المدن المغربية الأخرى».

وبيّن من خلال ما ذكرنا ممّا أهمل رشيد بن شنب من معلومات وما صوّبنا مما ذكر منها، أن صاحب المقال طمس ميزات هامة للحركة المسرحية المغربية الناشئة فمال بذلك عن القصد.

أمّا الحقبة الثانية فقد خصص لها رشيد بن شنب ثلاث فقرات تمتدّ في أقلّ من عمود واحد ولقد امتازت ـ حسب ما ورد في المقال ـ بسعي إلى تأسيس مؤسسات مسرحية تضمن العمل الاحترافي والهاوي في مجال هذا الفن. فلقد أنشأت الدولة منذ 1959 «مركز الأبحاث المسرحيّة» الذي عهد إليه أمر تكوين الممثلين والتقنيين وأسّست الفرقة الوطنية التي جمعت أحسن الممثلين المغاربة أمثال : الطيب الطديقي وأحمد الطيب العلج وعبد الصّمد دينيّة وعملت الدولة، كذلك، على دعم مسرح الهواة دعما ماديّا ومعنويّا فأسهمت في إنجاز عدد من أعمال هؤلاء الهواة ووفرت لهم ـ بإنشائها مهرجانا سنويا خاصا بهم[88] ـ فضاء ممتازا لعرض نتاجاتهم وتبادل الخبرات والتفكير في هذا الفن وصور ممارسته. وقد أمكن للمسرحيين المغاربة أن ينجزوا أعمالا نالت شهرة في داخل القطر وخارجه بل إنّ اقتباسا مغربيّا لمسرحية موليير «حيل سكابان»[89] قد نال سنة 1956 جائزة في مهرجان «مسرح الأمم». إلاّ أن ذلك لم يدم فلم تحقّق مبادرات الدولة تلك ـ في رأي صاحب المقال ـ

---

(88) وهو مهرجان متجوّل عبر مدن المغرب يعود تاريخ دورته الأولى إلى سنة 1959. انظر إحصائيات شاملة عن مهرجانات وفرق مسرح الهواة بالمغرب (1957 ـ 1979)، «الفنون»، (مجلة مغربية) نوفمبر 1979، ص ص (59 ـ 80).

(89) لم يذكر عنوانها بالعربية ولا اسم مقتبسها. وعنوانها هو «عمايل جحا» ومقتبسها هو أحمد الطيب العلج.

النجاح المرتقب منها. فلقد حُلّ «مركز الأبحاث المسرحيّة» منذ 1962 وتفرّقت الجماعة التي قامت عليها الفرقة الوطنية. وذهب رشيد بن شنب إلى أن سبب ذلك كامن في تناقضات رجال المسرح أنفسهم وفي ميل عدد منهم إلى العمل الإداري، وبيّن في فقرة وجيزة الطابعَ الغالبَ على نتاجات هذه الحقبة فاعتبرها متفاوتة القيمة مختلفة الأنواع لكن غلب عليها الطابع الهزلي القائم على شخصيات مغربية نمطيّة : (البربريّ الساذج، المراكشي الماكر، اليهودي الجشع ...) أو المستأنس بكوميديات موليير مثل «الفضوليات»[90] لأحمد طيب العلج لكن ذلك لم يمنع اغتناء المسرح المغربي بمسرحيات «جادّة» استلهمت التاريخ المغربي بشكل خاص مثلما هو الشأن بالنسبة إلى مسرحية «الواقعة» لعبد الله شقرون.

وأمّا الحقبة الثالثة فلقد خصّها رشيد بن شنب بخمس فقرات تمتدّ على أكثر من عمود كامل ولقد اختزلها اختزالا في مسيرة الطيب الصديقي ومسرحه فكان، في رأي صاحب المقال، رجل المسرح الوحيد في المغرب الذي لم يترك، في تلك الحقبة العمل الركحي إلى الوظيف «البيروقراطي». ولذلك خصّ سيرة حياته وظروف تكوّنه في مجال هذا الفن بالفقرة السابعة فبدا جامعا بين العصاميّة والتكوّن الميداني المتين إذ أنه تابع دراسته في المعاهد الثانوية إلى سنّ 18 ثمّ التحق بإحدى الفرق المسرحية المغربية وتمكّن بعد مدّة وجيزة من البروز، فقضّى سنتين في باريس تتلمذ فيهما على مسرحيين فرنسيين أهمّهم جان فيلار (ت : 1971) J. Vilar في المسرح الوطني الشعبي. وما أن عاد سنة 1958[91]

(90) لم يذكر عنوانها بالعربية وإنما ذكره بالفرنسية : Les curieuses واعتبرها اقتباسا لمسرحية : "Les femmes savantes" ولا ندري لماذا اكتفى بهذا المثال والحال أن العلج اقتبس أكثر من 7 مسرحيات عن موليير، ويعتبر اغلبُ النقاد «وليّ الله» عن Tartuffe اطرف هذه الاقتباسات وأنجحها. (نفصّل القول في الأمر في فقرة لاحقة).

(91) بل سنة 1957، انظر «الفنون»، 1976 السابقة الذكر ص : 110.

حتّى أسّس «المسرح العمالي» في الدار البيضاء وذلك برعاية من نقابة العمال المغربية[92]. ثمّ أسّس سنة 1964 فرقته الخاصة[93] في المدينة نفسها فأخرج عددا كبيرا من المسرحيات وألّف وترجم واقتبس نصيبا منها غير قليل ومنها ما كان تشخيصا لأحداث هامة من تاريخ المغرب خرج فيها عن المسرح البناية واعتمد فيها عددا كبيرا من الممثلين والآليات مثلما كان الأمر في «المغرب I» (كذا)[94] و«معركة وادي المخازن» مثلا، ومنها ما كان مستلهما من التراث الإنشائي العربي مثل «مقامات الهمذاني» أو من التراث الشعبي مثل «المجذوب» (كذا)[95] ومنها ما كان اقتباسا لروائع من المسرح الأوروبي وخاصة منه الفرنسي مثل «لعبة الحب والمصادفة» لماريفو (ت : 1852) MARIVAUX «وفي انتظار قودو» لبيكيت Sammuel Beckett أو المفتش لقوقول (1809 ـ 1852) Nikolaï Gogol. ويعتبر كاتب المقال أنّ في تعدّد مصادر الرجل واختلاف الأجناس التي مارس ما يدلّ على تنوّع ثقافته وسعيه إلى تحقيق صلة حميمة مع أكبر عدد ممكن من الجمهور تسمح بإقامة حوارٍ بينهم وبين مختلف الآثار التي أنجز وثيق الصّلة بشواغلهم الذاتية والاجتماعية والسياسية والثقافية. وينهي هذا الجزء من المقال بالإشارة في أسطر معدودة إلى أن أهمية الطيب الصديقي لا يجب أن تنفي قيمة عدد من رجال المسرح المغاربة الذين أنجزوا أعمالا ذات بال.

---

(92) انتهت التجربة سنة 1959 المرجع السابق ص 111.

(93) وهي : «مسرح النّاس» ثم أدار «المسرح البلدي» بالدار البيضاء، المرجع السابق، المعطيات ذاتها.

(94) العنوان بالعربية «المغرب واحد» وواحد مرسوم كتابة يدل عن معنيين : معنى الوحدة ضد التجزئة ويقع موقع الخبر. والمعنى الثاني معنى الترتيب الذي يعني أن مسرحيات تتعلّق بالمغرب ستتمّ، واعتماد الرقم الروماني يقصر العنوان على المعنى الثاني وحده وهو لا يستقيم.

(95) العنوان الصحيح هو «ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب».

وإننا، إذ نشاطر صاحب المقال الرأي في ما ختم به مقاله هذا، نتساءل : لماذا لم يذكر اسما واحدا من أسماء هؤلاء الذين إليهم أشار ولا عنوان مسرحيّة من مسرحياتهم ؛ فلا نجد ذكرا مثلا لفرقة «المعمورة» التي أنجزت في إطارها مسرحيات عديدة ليست مسرحية «ولي الله» المقتبسة عن «طرطوف» موليير بأقلّها شأنا ولا نعثر في ما عرضه عن هذه الحقبة عناية بمقتبس هذه المسرحية وممثل الدور الأساسيّ فيها[96] في حين أن في مسيرة أحمد الطيب العلج من الطرافة ما يلقي أضواء أخرى على المسرح المغربي وعلى المسار الذي اتخذ. فهو وإن كانت بينه وبين الطيب الصديقي صلات، رغم تقدّمه عليه في السنّ بحوالي عقد من الزمن (ولد سنة 1928)، فإن له عليه ميزات تميّزه، إذ هو وإن التقى مع الصديقي في نوعيّة التكوّن بصور ما[97] وكان هو أيضا من بين الأعضاء الذين تألفت منهم «الفرقة الوطنية»، بدايات الستينات، واشترك معه في إنجاز عدد من المسرحيات[98] فإن لأحمد الطيب العلج مسارا فريدا إذ للرجل رصيد ضخم من الأعمال المسرحية. فلقد ألّف ما يناهز خمسين مسرحية من بينها سبع على الأقل بالعربيّة الفصحى[99] واقتبس ما يناهز عشرين مسرحية كتبها مسرحيون غربيون ينتمون إلى مدارس

---

(96) باستثناء ذكر اسمه ضمن أعضاء الفرقة الوطنة. المؤسسة سنة 1962 والسكوت عنه عند الإشارة إلى الجائزة المتحصّل عليها في باريس (هـ : 77) واعتبارها نقطة انطلاق الصديقي، مما قد يفهم من ورائه أبوة الصديقي لهذه المسرحية.

(97) إذ تلقّى تكوينا في المغرب سنتي : 1951 و1953 ثمّ في باريس سنة 1960 في إطار «مسرح الأمم» وسنة (1964) بإشراف عدد من المخرجين ورجال المسرح الفرنسيين نذكر منهم روجي بلانشوان. انظر (الفنون) السابقة الذكر، ص (81).

(98) نذكر منها «الوارث» في مستوى التأليف و«الأكباش» في مستوى الإخراج.

(99) هي : المحترف، الشهيد، حلم سجين، الأرض والذئاب، السمعة، اللص الخبير، السعد.

مختلفة[100] كان فيها لموليير الموقع الأوّل[101] وكان للعلج في اقتباس مسرحياته من النجاح والتوفيق ما عدّه معه عدد من النقاد في المشرق والمغرب نموذجا في «تأصيل» هذا الفن واستنبات نتاجاته في الثقافة العربية الإسلامية[102]. ولقد وجدت أغلب أعماله طريقها إلى الركح في المغرب وخارجه[103] ووجد نصيب منها طريقه إلى المطبعة[104]. وهو إلى ذلك ممثل قدير ذو خبرة بالأداء والركح طويلة. ثمّ إن في مسيرة الرجل ما يذكر بمسيرة عدد من روّاد المسرح العربيّ في المشرق والمغرب وما يؤكّد ظاهرة التداخل بين فنون العرض والقول وخاصة منها الغناء، إن تلحينا وأداء أو نظما وتأليفا، ويدعو إلى التفكير فيها عند البحث في مسألة نشأة هذا الفن عند العرب وأشكال تقبّلهم له وتطوّره عندهم[105]. فهو مثل أبي خليل القباني وسلامة حجازي وعلالو ورشيد القسنطيني وطيد الصلة بالغناء إذ أنّه نظم عشرات من الأغاني وجدت صداها عند الجمهور العريض في المغرب وخارجه. وإلى جانب أحمد الطيب العلج عدد من المسرحيين المغاربة الذين تزامنوا معه ولحقوا به ممن

---

(100) نذكر منهم تشيكوف، قوقول، قولدوني، بيكيت، بريشت، لابيش ...

(101) قد اقتبس على الأقل مسرحيات سبع لموليير : عمايل جحا، الفضوليات، وليّ الله، العريس بزمنو، الطبيب الطاير، الحكيم عاشور، الفيلسوف.

(102) انظر : مقدّمة علي الراعي مثلا لكتابه «الكوميديا المرتجلة» في المسرح المصري، كتاب الهلال، القاهرة، نوفمبر 1968.

(103) مسرحيات «السعد» و«حليب الضيوف» و«الأرض والذئاب» أعدّت في سوريا، الأولى من طرف فرقة مسرح الحمراء بدمشق والأخريان من طرف مسرح الشعب بحلب. انظر «الفنون» السابقة الذكر، ص : (81).

(104) «الشهيد» في «الفنون» السابقة الذكر ص ص (62 ـ 79) و«السعد»، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1986.

(105) محمد المديوني، الحدث المسرحي عند العرب في العصر الحديث، (درس مرقون في 195 ص)، المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمرّ، تونس 1992.

لا يمكن لمعرّف بالمسرح المغربي أن يتجاهلهم. يمكن أن نذكر من بين المنتمين إلى النّوع الأوّل عبد القادر السميحي[106] و«أبو بكر المريني[107] و«محمد أحمد البصري»[108] يضاف إلى هؤلاء عبد الله شقرون الذي لا يمكن أن يُكْتَفَى بذكره عرضيّا وذلك لأنّه يجسّد، من ناحية، تيار استلهام التراث أدبا وتاريخا[109] وهو التيار الذي ساد بين أبناء جيله ووجد صداه في اللاحقين من رجال المسرح المغاربة ولأنه يمثل، من ناحية ثانية، بعدا من أبعاد التداخل التي عرفها المسرح في المغرب الأقصى والمغرب العربي عامة مع فنون حديثة أخرى هي فنون الإذاعة التي مكنت عددا من رجال المسرح من احتراف التمثيل - وإن إذاعيا - وضمنت لكتاب المسرح دخْلاً قارّا في الأغلب[110]، فلم يبتعد المثلون كثيرا عن المسرح وإن أثّر في نظرتهم إليه وطريقة آدائهم، زد على ذلك كون عبد الله شقرون من بين الأوائل الذين اجتهدوا في التأريخ للمسرح المغربي والوقوف على جذوره والتفكير في الأسس التي عليها قام. أمّا عمّن لحق بهؤلاء فيمكن أن نذكر عددا من المسرحيين المغاربة الذين اجتهدوا في إيجاد الصيغ الاحترافية لممارسة فنّهم فنشأت فرق خاصة سعت إلى إيجاد مسالك أخرى لضمان تكاليف الإنتاج مثل فرقة «مسرح اليوم» التي

---

(106) (ولد : 1925) من مسرحياته : آه يا من يظن نفسه هامان، بائع النعوش، سلام تحت الشمس، صاحب السعادة ...

(107) (ولد : 1939) ومن مسرحياته : البخيل من الدرجة الأولى، صفقة رابحة، الطبيب في اجازة ...

(108) (ولد : 1938) من مسرحياته «الشرع أعطانا ربعة»، «ادهن السير يسير»، «النخوة على لخوا».

(109) يمكن أن نذكر : «طوق الحمامة»، مجلة الفنون ـ ص ص : (182 ـ 225) مثالا عن ذلك.

(110) غالبا ما كانت الإذاعة في السنوات الأربعين والخمسين الإطار الاحترافيّ الوحيد لرجال المسرح، فكذا كان الأمر في تونس وكذا كان الامر في المغرب. انظر بالنسبة إلى المغرب كتاب عبد الله شقرون، حديث الإذاعة حول المسرح السابق الذكر ص (323 ـ 348).

أسسها كل من «ثريا جبران» و«عبد الواحد عوزري»، أو الذين انشغلوا بالبحث عن شكل محلي لهذا الفن أمثال «جماعة المسرح الاحتفالي» وخاصة منهم عبد الكريم برشيد الذي والى البيانات حول «الاحتفالية»[111] وكتب عددا من المسرحيات وجدت طريقها إلى الرّكح في المغرب وخارجه[112].

إن الإجابة عن تساؤلنا حول السرّ في اختزال الحركة المسرحية المغربية في ما اختزله فيها وعن السبب في عدم الدقّة التي أشرنا إلى بعضها في مواقعها إنما نعثر عليها في قائمة المراجع التي بها ذيّل هذا الجزء من المقال فهي لا تحوي أكثر من تسعة مراجع سبعة منها مقالات منشورة في صحف سيّارة أو في مجلة، ثلاثة منها مجهولة الكاتب وصدرت بين سنتي 1946 و1947[113] والبقية بين 1966 و1976. والمرجعان الآخران أطروحتان نوقشتا في جامعة آكس إحداهما حول الطيب الصديقي ومسرحه والأخرى حول مسرح الهواة في المغرب[114].

فكيف لمراجع كهذه أن تمكّن صاحبها من أن يكتب كتابة أوْفَى مما كتب رشيد بن شنب وأوضح ؟ والحال أن الكتابات حول المسرح المغربي ليست على هذه الدرجة من الندرة خاصة إذا اعتبرنا تاريخ صدور هذا الجزء من دائرة المعارف الإسلامية سنة (1989) ؛ فلقد أصدر عبد الله شقرون،

---

(111) نشر البيان الأول في «الفنون» نوفمبر 1979 وكان الطيب الصديقي من بين الممضين عليه، ص ص (141 ـ 147) وتوالت البيانات فأصدرها في كتاب بعد أن ألف بينها، انظر «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي»، الدار البيضاء، 1985.

(112) عرضت له في تونس ـ مثلا ـ مسرحيتان «إمرئ القيس في باريس» من قبل الفرقة الجهوية القارة بسوسة سنة (1983) و«اسمع يا عبد السميع» من قبل المسرح الوطني (1985).

(113) «السعادة» (مغربية) ماي 1946، "ASSALAM" (جزائرية) فيفري وأفريل 1947.

(114) الأولى سنة 1985 والثاني سنة 1986.

مثلا، عددا من المقالات حول تاريخ المسرح المغربي منذ سنة 1959 على الأقل وباللغتين العربية والفرنسية[115] وأحال في متنها وحواشيها إلى مراجع على غاية من الثراء كتبها الرواد أو من عاصروهم. وقد نوقشت أطروحات في فرنسا حول تاريخ المسرح المغربي نذكر منها أطروحة «حسن المنيعي» التي عرّبها ونشرها منذ سنة 1974 وأردفها بمقالات حول المسرح المغربي نشر بعضها في كتابه «آفاق مغربية» سنة 1981[116] تضاف إلى ذلك كتب متفاوتة القيمة - صدرت في المغرب أو خارجه - تعرّضت لتاريخ المسرح في هذا القطر وعالجت عددا من المسائل المتعلّقة بممارسته نذكر من ذلك كتابي محمد أديب السلاّوي «المسرح المغربي من أين وإلى أين ؟»[117] و«الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث»[118] وكتابي مصطفى عبد السلام المهماه «المجتمع الأصيلي

---

(115) الحركة المسرحية بالمغرب، الفكر التونسية، ماي 1959 :

— Le Théâtre marocain passé et présent in : Premières Mondiales n° 32, Paris Janvier 1963.

— Origines et aspects du Théâtre arabe au Marcc, in La Pensée, Rabat Janvier 1963.

يضاف إلى ذلك كتابه الذي جمع فيه عددا من مقالاته وأحاديثه الإذاعية الموسوم ب : حديث الإذاعة حول المسرح، وقد سبق ذكره.

(116) HASAN EL MNIAI, Recherches sur le théâtre marocain Doctorat 3è cycle scus la direction de Charles Pellat.

ولقد نشرها معرّبة تحت عنوان : أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، 1974. أما كتابه الثاني فهو : «آفاق مغربية»، المطبعة الوطنية، مكناس 1981.

(117) منشورات الثقافة دمشق، 1975.

(118) سلسلة الموسوعة الصغيرة عدد (134)، بغداد، 1983.

والمسرح»[119] و«تاريخ مسرح الطفل في المغرب»[120] وكتب عبد الرحمان بن زيدان «من قضايا المسرح المغربي» و«المقاومة في المسرح المغربي»[121] و«كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي»[122] تضاف إلى ذلك أطروحات معدة في الجامعات المغربية وجد عدد منها طريقه إلى المطبعة مثل أطروحة محمد الكغّاط الموسومة بـ : «بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات»[123] يضاف إلى ذلك العددان الخاصان من مجلة «فنون» بالمسرح المغربي الصادران سنتي (1976) و(1979)[124].

إن هذه المراجع التي ذكرنا والتي اكتفينا فيها بالمطبوع من بعض الكتب والمفرد من المجلات للموضوع، تبرز أن ما اعتمد رشيد بن شنب من المراجع لإنجاز مقاله وعليها أحال قاصر عن تحقيق المراد منه ومنها قصورا، وتؤكد سهولةُ مأخذ المراجع التي ذكرنا الجهدَ المحدودَ الذي بذل الباحث وتبرز مدى الاكتفاء الذي وسم عمله ومدى الاستسهال الذي شابه.

إن كانت قائمة المراجع الخاصة بالمسرح المغربي ناطقة بحدود اطلاع صاحب المقال على موضوع اهتمامه فيه، فكيف كان أمره مع المسرح التونسي ؟

إن غلب الاختزال على معالجته الفترة المعاصرة من المسرح الجزائري وقلّت الدقة أحيانا كثيرة عند تناوله للمسرح المغربي فإنّه جمع، بالنسبة

---

(119) الدار البيضاء، د.ت.

(120) المحمدية، مطبعة فضالة، 1986.

(121) صوت مكناس مكناس، 1979.

(122) افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985 بالنسبة إلى الأوّل وسلسلة دراسات تحليليّة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985 بالنسبة إلى الثاني.

(123) نوقشت في كلية الآداب والعلوم الانسانية بفاس، 1984.

(124) سبق ذكرهما.

إلى ما كتب حول المسرح التونسي، إلى العيوب السابقة عيوبا أخرى تمثّلت في تناسيه، من ناحية، معطيات كثيرة تكشف وجوها هامة منه وفي الوقوع، من ناحية ثانية، في أخطاء غريبة تتجاوز الرسم الخاطئ لاسم من الأسماء أو تحديد تاريخ من التواريخ إلى تصوير مسيرة مسرحيين على غير حقيقتها ونسبة أعمال لغير أصحابها وإصدار الأحكام جزافًا حول أخرى إيهامًا باطلاعه على هذه الأعمال ومعرفته الدقيقة بها إضافة إلى خلط عجيب بين الحقب والمراحل.

لقد سار في هذا المقال المسار التأريخي نفسه فبدا المسرح التونسي منقسما إلى حقبتين كبيرتين تفصل بينهما سنة 1956 تاريخ استقلال البلاد كل حقبة منهما يمكن تقسيمها إلى حقبتين أخريين تمتد الحقبة الفرعية الأولى من بدايات الممارسة المسرحية إلى نهاية السنوات الثلاثين ولقد خصّها بفقرتين من مجمل الفقرات العشر التي أفردها للمسرح التونسي في مقاله هذا وفيه ذهب إلى نفس ما ذهب إليه بالنسبة إلى المسرح في الجزائر والمغرب فاعتبر بداياته التي كانت مع مفتتح القرن مرتبطة بقدوم سليمان قرداحي سنة 1907 (كذا) الذي وجد دعما من محمد الناصر باي ومن بلدية تونس التي وفّرت له ما يحتاج إليه، خاصة وأن في فرقته الفنان الكبير سلامة حجازي (كذا)، ومع موت سليمان قرداحي سنة 1909 أنشأ محمد بورقيبة فرقة مسرحية تونسية مع ابراهيم الأكودي ثمّ نشأت فرقة أخرى منافسة هي فرقة «علي الخازني» (كذا)[125]. وتكاثرت فرق الهواة بعد الحرب العالمية الأولى وقد اكتفت بالسير على منوال الفرق المصرية - التي ما فتئت تزور تونس فقدمت بالأخصّ مسرحيات بالعربية الفصحى.

---

(125) لم تنشأ فرقة بهذا الاسم أو بغيره وإنّما هما فرقتان: «الشهامة العربية» و«الآداب العربية». أمّا عن علي الخازمي (لا الخازني) فقد كان عضوا مؤسّسا من أعضاء الفرقة الثانية لا أكثر.

وبيّن أن في هذا، إلى عدم الدقة والخلط، اختزالا شديدا لمرحلة البدايات. فلقد حلّ سليمان قرداحي أواخر سنة 1908 لا سنة (1907)[126] كما ذكر ولم تكن فرقته أولى الفرق العربية التي حلّت في تونس كما يمكن أن يفهم من المقال وإنّما سبقتها فرقة لم تلق الصدى الذي لقيته فرقة قرداحي ولم تترك الأثر الذي تركته في الحركة المسرحية التونسية الناشئة[127] وإنه، إلى ذلك، وقع في خلط عجيب عندما تكلّم عن سلامة حجازي باعتباره أحد أعضاء فرقة سليمان قرداحي التي حلّت بتونس، في حين أن سلامة حجازي قد استقلّ عن هذه الفرقة منذ سنة 1905 ليؤسس جوقه الخاص ولم يزر تونس قبل سنة 1914[128] ولعلّ مصدر هذا الخطأ خلطه بين سلامة حجازي وابراهيم حجازي الذي حلت فرقته «الجوق الوطني المصري» بتونس في صائفة 1909[129]، ثمّ إنّه لم يشر إلى فرقة «النجمة» التي أنشأها عدد من الموظفين الصّغار وأرباب الحرف سنة (1908) قبل قدوم الفرق المصرية[130]، وعدم الإشارة هذا من شأنه أن يطمس بعض الظروف التي حفّت بنشأة هذا الفن في تونس فيبعد عن الأذهان ما به يمكن أن يفهم الباحث طبيعة الحدث المسرحي في هذا القطر. ويتمثل ذلك في أن النخبة التونسية لم تكن خالية الذهن من هذا الفن قبل مقدم الفرق المصرية ـ على أهمّية دورها في نشأة المسرح التونسي ـ وذلك نظرا إلى أهمّية الصلة التي كانت قائمة بين النخبة

(126) انظر «التقدّم» الصادرة يوم 1 ديسمبر 1908.

(127) اسم هذه الفرقة «الكوميديا المصرية» وكان يقودها عبد القادر المصري حلّت في تونس في شهر أكتوبر 1908. انظر نصف قرن من المسرح العربي (بالفرنسية) وقد سبق ذكره ص (35 ـ 38).

(128) انظر «الزهرة» الصادرة يوم 30 ماي 1914.

(129) انظر «التقدّم» الصادرة يوم 14 جويلية 1909. و«أبو نواس» الصادرة يوم 23 أوت 1909.

(130) منصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي (المذكور) ص (18 ـ 19).

التونسية والنخبة المشرقية وبين زعماء الإصلاح فيها وفي بلدان المشرق، إضافة إلى الحياة المسرحية التي كانت مزدهرة لدى المعمّرين الفرنسيين[131]. وإن في هذا بعض ما به يمكن أن يفهم السرّ في طبيعة العمل المسرحي التونسي الأوّل وسماته إذ يكاد يكون مكتملا اكتمالا لا يمكن أن ينشأ عن أناس لا علم لهم بهذا الفن. والعمل الذي نقصد هو مسرحية «السلطان بين جدران يلذر» التي كتبها محمد الجعايبي (1874 - 1938) سنة : 1910 والتي عالج فيها موضوعا من مواضيع الساعة وقتها وهو الانقلاب الذي حصل ضد الخليفة العثماني، عبد الحميد الثاني» (1832 - 1918) من قبل أنصار الدستور الأتراك سنة (1909). ولقد نشرت هذه المسرحية في كتاب مستقلّ، السنة نفسها[132] وتمّ عرضها على الركح من طرف فرقة ابراهيم حجازي، العام ذاته[133]. ثمّ إن صاحب المقال غيّب، عندما لم يشر إلى الفرقة المصرية التونسية[134] التي نشأت إثر موت سليمان قرداحي، سمة أخرى وسمت نشأة المسرح في تونس تمثّلت في انطلاقها من مبادرات محلية لم تتحقّق الا بفضل اعتمادها على تجربة عربية سابقة ولذلك نشأت الفرق المشتركة، أوّل الأمر، ثمّ استقلّ أهل البلد بفرق خاصة بهم بعد أن صلب عودهم في مضمار هذا الفن واندمج عدد من المسرحيين الوافدين - ممّن فضّلوا عدم العودة الى أوطانهم - في النسيج الاجتماعي والثقافي للبلد. وهذه السّمة يمكن أن ترتقي إلى مصاف الظواهر بالنسبة إلى مسار المسرح العربي في العصر الحديث إذ لا تبدو لنا، مثلا، نشأة المسرح في مصر خارجة

---

(131) R. DARMON "Un prèsque siècle de Théâtre en Tunisie, Bulletin économique et social de la Tunisie, n° 52, Mai 1951, p : 42-51.

(132) H. B. HALIMA, op. cit, p : 48.

(133) انظر الصحافة في تلك الفترة : «الزهرة» 30 جويلية 1910.

(134) انظر محمد المديوني، الظاهرة المسرحية في القرن العشرين، قراءة في مسار الحركة المسرحيّة التونسيّة، ضمن كتاب جماعي قيد الطبع، سيصدر عن كلية الآداب بمنّوبة.

عن هذا المسار، وإن كانت سابقةَ التجربةَ التونسية ولا نشأته في الجزائر والمغرب، وإن كانت لاحقة بها[135]. واختزاله لهذه الحقبة هذا الاختزال قد غيّب سمة أخرى وسمت نشأة المسرح في تونس وتمثّلت في ارتباطها بشواغل النهضة وقضايا الحداثة والمعاصرة فليس من باب الصدفة أن يكون مَجْلسَا الإدارة في الفرقتين التونسيتين «الآداب» و«الشهامة» تَكوّنا من نخبة البلاد وزعمائها خريجيّ جامع الزيتونة أو المعهد الصادقي والمؤسّسات الجامعية الفرنسية[136]. وفي هذا يكمن بعض ما به يمكن أن يقف الباحث عن سرّ الحدث المسرحي في تونس. يضاف إلى ذلك الدور الذي لعبته الفرقتان في الإسهام في نشر المسرح في المغرب وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في موضعه وفي الجزائر وقد سكت صاحب المقال - عن قصد أو عن عدم اطلاع - عن الجولة الفنية أتي قامت بها فرقة «الآداب» في ربوع الجزائر قبل قدوم الفرق المصرية بعشر سنوات كاملة ولنا في صحف تلك الفترة ما يؤكد الأمر[137].

أما الحقبة الفرعية الثانية السابقة لاستقلال البلاد فقد خصّها بالفقرتين الرابعة والخامسة، أفرد أولاهما لـ : «سدّ» محمود المسعدي، ملخّصا بشكل موجز أحداثها وسماتها مشيرا إلى أنّها تعتبر في نظر المثقفين التونسيين والمصريين والمستشرقين الفرنسيين من بين الروائع. أما ثانية الفقرتين فأشار فيها إلى الرداءة الغالبة على النتاجات المسرحية التونسية. وفي هذا وذاك، كان رشيد بن شنب معمّما مختزلا في الآن ذاته إذ هو

(135) المرجع السابق المعطيات نفسها.

(136) كان ذلك بين 25 فيفري 1913 و15 مارس 1913 وقدّمت الفرقة المسرحيات : «صلاح الدين الأيوبي». «القائد المغربي». «الطبيب المغصوب».

(137) انظر جريدة «الزهرة» : 28 فيفري و9 مارس مارس و15 مارس 1913. انظر كذلك كتاب منصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى. تونس، 1971 ص : 102 وما بعدها.

أهمل ذكر عناصر أساسيّة هي وثيقة الصلة بالحقبتين السابقة واللاحقة معا. ففي هذه الفترة بدأ يتجسّد وعي رجال المسرح التونسيين - ومن ورائهم المثقّفون - بالحاجة إلى توفير ما لا بدّ منه لممارسة هذا الفن بصفة مطّردة تتماشى مع تنامي ثقافة النخبة ويتمثل ذلك في ضرورة توفير تكوين فني مخصوص للممثّلين والتقنيين سعيا إلى ضمان مقتضيات العمل الاحترافي في مجال هذا الفن. فلقد أعلنت فرقة الاتحاد المسرحي في برنامجها، مثلا، عن إنشاء مدرسة للفن الدرامي(138) وتوفير منحة لأحد الأعضاء الشبان للالتحاق بمعهد الفنون الدرامية "conservatoire" في فرنسا. والتحق الممثل «نور الدين بن عمر»، فعلا، بال «كنسرفاتوار» سنة 1945 حيث قضّى ثلاث سنوات من الدراسة(139) ولقد نشأت سنة 1945 «لجنة الدفاع عن المسرح التونسي»(140) التي اعتبر أعضاؤها إنشاء مدرسة للفن الدرامي هو النقطة الأولى من جملة سبع نقاط عكست وعي هؤلاء المثقفين ورجال المسرح بقيمة هذا الفن وبضرورة التميّز فيه ووسمه بسمات تونسيّة مخصوصة تخرجه عن «التقليد الباهت»(141) ولقد تمّ فعلا إحداث مدرسة التمثيل العربي بتونس سنة 1951 تحت إشراف هذه اللجنة وبرعاية إدارة التعليم العمومي(142) وفي هذه المدرسة ستتكوّن أجيال من رجال المسرح والمنشطين المسرحيين الذين سيعملون في فرق الهواة والمعاهد الثانوية وستتطوّر هذه المدرسة بعد أن استقامت مؤسسة حكومية أطلق عليها اسم «مركز الفنّ المسرحي» منذ سنة 1959 لتصبح منذ 1981 «معهدا أعلى للفنون الدرامية» يؤمّه المتحصّلون على شهادة

---

(138) H. B. HALIMA, op. cit. p. : 121.
(139) Idem.
(140) HASSEN ZMERLI, "le théâtre arabe en Tunisie" in bulletin économique et social en tunisie, n° 50, mars, 1951.
(141) Idem.
(142) H.B. HALIMA. op. cit. 148 - 149.

شهادة الباكالوريا وذلك بعد أن تخرج من هذا المعهد عدد كبير من المنشطين اشتغلوا في المعاهد الثانوية الموزّعة في مدن الجمهوريّة وقُراها عقدين من الزمن، فكان أن تَجمتْ عن تراكم تجاربهم في هذا الميدان إشكالات جديدة شهدت بأهمّية تلك التجارب وبارتقائها إلى مصافّ المهن القائمة ودفعت الباحثين إلى دراسة «صلات التكوين المسرحي المختصّ بطبيعة المهن» التي يمارسها المتخرّجون[143].

وأمّا عن مسألة الاحتراف فما انفكّت المساعي تتنوّع والطرق تختلف لإنشاء المؤسسات القادرة على تحقيقه. فتكلّفت المنظمة النقابية[144] برعاية فرقة «اتحاد الكواكب التمثيلي»[145] مثلا، دون أن يكفّ المثقون عن مطالبة سلطة الحماية ومجلس بلدية العاصمة بالخصوص وذلك منذ نهاية السنوات الأربعين من هذا القرن بتمويل فرقة محترفة وتوفير ما تحتاجها من معدات وعلى هذا الأساس نشأت «الفرقة البلدية» بعد لأي سنة (1953) وصدر سنة 1955 نصّ ينظّم درجات الممثلين والممثلات ومقياس خلاص أجرتهم[146]. وكان ذلك تجسيدا، بصورة ما، لما كان قد تأثّل من مظاهر تنظيمية عرفتها حياة الجمعيات المسرحية في تونس منذ السنوات العشرين ولنا في «القانون الداخلي لجمعيّة التمثيل العربي»[147] من البنود ما يؤيد ما ذهبنا إليه، زد على ذلك أن من هذه الجمعيات ما كانت

---

(143) Badra Bchir, L'inadéquation formation theâtre-emploi, Revue tunisienne des sciences sociales, n° 52, 1978, pp. (11-42).

(144) الاتحاد العام التونسي للشغل.

(145) H. B. HALIMA, op. cit. P. : 120-121.

(146) Idem. p : 130-131.

(147) انظر بنود القانون الداخلي لجمعية التمثيل العربي (الآداب والشهامة، 1922) الصادر في شكل «منشور» عن مطبعة النهضة، تونس، (د.ت.) انظر محمد المديوني، الحدث المسرحي ... سبق ذكره (الملحقات) ص 189.

تديرها فنّانات تونسيات فضلا عن المطربات العاملات في الفرق الناشئة[148] وإلى جانب هذا وذاك، نشأت في تونس فضاءات للنقد والترغيب في هذا الفنّ وتوجيهه، إذ تواترت المقالات والإعلانات في الجرائد اليومية والأسبوعية، بل وبرزت مجلاّت متخصصة في المسرح وفنون الفرجة وذلك منذ السنوات الثلاثين يمكن أن نذكر من بينها «مجلة المسرح» الصادر عددها الأول في غرة ماي 1937[149] ومجلة المسرح والسينما الصادر عددها الأول في جوان 1947[150]. أليس في إهمال هذه العناصر ما يغيّب عن قارئ المقال معطيات أساسيّة لفهم سمات هذه المرحلة من مسيرة الممارسة المسرحية في تونس ؟

أمّا حقبة ما بعد الاستقلال فهي كذلك، عنده، منقسمة إلى فترتين : فترة ما قبل علي بن عياد وفترة ما بعده أمّا الأولى فتنتهي سنة 1961 وخصّها بالفقرتين الخامسة والسادسة، وما يبرز فيها هو إسهام «زكي طليمات» في إنشاء فرقة مدينة تونس.

ولا تَخْفَى، في هذا كذلك، مظاهر الاختزال إذ أنّه لم يشر إلى ظروف نشأة الفرقة ولا إلى إسهام عدد من الممثلين التونسيّين الذين تكوّنوا في معاهد الفن الدرامي الفرنسية وبرزوا في فرنسا نفسها مثل

(148) مثل : فضيلة ختمي، حبيبة مسيكة وشافية رشدي، انظر صحافة العصر : جريدة الوطن 17 فيفري 1949، و24 فيفري 1949 مثلا.

(149) صدرت المجلة عن جمعية الاتحاد المسرحي، مديرها البادي صاحب الطابع : صدر منها نصيب من الأعداد توقفت مع نشوب الحرب العالمية الثانية.

(150) أنشأها وأدارها رضا صالح الأحمر وهو أحد محرّري مجلة المسرح المذكورة، شارك في تحريرها عدد كبير من الأدباء والمسرحيين نذكر من بينهم حسين الجزيري وأحمد خير الدين.

حمادي الجزيري (1926 ـ 1987) وقد كان أوّل مدير فني لهذه الفرقة (1953) ومحمد العقربي (1901 ـ 1968) الذي تحمّل المهام نفسها سنة 1955 وكذلك حسن الزمرلي بين السنتين (1960 ـ 1963).

أمّا الفقرة الثانية وهي التي خصّ علي بن عياد بها أو كاد، ففيها من الأخطاء ما يدلّ على جهل تام بأعمال الرجل وبما أنجز في عهده ـ وقد توفي منذ سنة (1972) ـ فضلا عمّا تمّ بعده، وذلك رغما عن إيغال صاحب المقال في الإيهام بمعرفة الرجل وآثاره معرفة خبير عايشها وفكّر فيها تفكيرا. فلم يكتف، مثلا، بذكر قائمة المسرحيات التي أنجز وإنّما سعى إلى بيان الأسس الجمالية التي قامت عليها تلك المسرحيات لكنّه قدّمه أوّلا على أنّه مؤلّف مسرحيّ (كذا) واندفع، بعد ذلك، يبيّن الأسس التي قامت عليها فنيات التأليف المسرحي عنده (كذا) وذهب إلى أنّها تقوم على اقتباس أحداث عدد من الآثار المسرحية الغربية ومواضيعها وتنزيلها في المجتمع العربي الإسلامي القديم أو المعاصر بكل ما يقتضيه ذلك التنزيل من تعديلات تفرضها معتقدات ذلك المجتمع وعاداته ووجوه السلوك السائدة فيه. ثم عمل، سعيا إلى تجسيد ما ذهب إليه، على تحليل مسرحية «كاليقولا» باعتبارها أحد تآليفه المسرحيّة (كذا)، فرأى أنّه عالج مسرحية ألبير كامو A.Camus (1913 ـ 1960) تلك معالجة أصبح البطل بمقتضاها سلطانا من سلاطين بلدان المغرب العربي وأصبحت الشخصيات الأخرى شخصيات عربية تؤلّف حاشيته وخدمه، وأصبحت أحداث هذه المسرحية تجري في قصر هذا السلطان زمن العصور الوسطى (كذا) فلم يبق في المسرحية ما يذكّر بالبطل الروماني «كاليقولا» الذي قامت عليه المسرحية الفرنسية (كذا). ومعلوم أنّ علي بن عيّاد مخرج وممثّل لم يؤلّف مسرحيّة واحدة ولا ادّعى التأليف المسرحي في حياته. ومعلوم كذلك أن مسرحية «كاليقولا» التي أخرجها علي بن عياد والتي خاض في تحليلها صاحب المقال تحليلا لا ندري أسسه ولا مراجعه هي ترجمة وفيّة

ودقيقة أنجزها أحد الروّاد المؤسسين للممارسة المسرحية التونسية المعاصرة ممن يجيدون اللغتين الفرنسية والعربية هو حسن الزمرلي ومعلوم كذلك أن إعدادها الركحي كان إعدادا قائما على تنزيل أحداثها في عصر «كاليقولا» الروماني حسبما حدّد مؤلفها، ولقد وجد علي بن عياد في المسارح الأثرية الرومانية المتناثرة في تونس، أكثر من مرّة، حيّزا مناسبا لعرض المسرحية التي أخرج بل وشارك بها سنة 1963 في مهرجان «مسرح الأمم» في العاصمة الفرنسيّة ذاتها ونال مدحا وتقريضا من لدن عدد من النقاد الفرنسيين[151].

فما السرّ في مثل هذا الخلط العجيب، وهذا المسلك غير العلمي الغريب ؟

إن الأمر ناجم عمّا سبق أن أشرنا إليه من استسهال الرجل موضوع مقاله، رغم ضيق اطلاعه على ما سوى مرحلة البدايات في المسرح الجزائري، وهو ناجٌ كذلك عن شيء من الاكتفاء زيّن له بعض الآراء المسبقة والأحكام العامة، فأطلقها جزافا دون تثبّت ولا تدقيق. وإنّنا نظنّ أنّنا وقفنا على المصدر المباشر للأخطاء العجيبة التي شابت حديث صاحب المقال عن علي بن عيّاد ومسرحه. ولعل ذلك يعود، في ما يخصّ مسرحيّة «كاليغولا»، إلى خلط رشيد بن شنب بينها وبين مسرحيّة لشكسبير اقتبسها مترجم كاليغولا وأخرجها علي بن عيّاد وإلى قراءة

(151) تمّ نشر الترجمة العربية لهذه المسرحية سنة 1963 في الفكر [تونسية]، متسلسلة في أعداد جانفي (ص ص : 49 ـ 63)، فيفري (ص ص : 60 ـ 75) مارس (ص ص : 64 ـ 77)، أفريل (ص ص : 65 ـ 81) ويمكن أن نذكر من بين النقاد الفرنسيّين الذين تعرّضوا لهذه المسرحيّة بالنقد B.P. Delpech الذي لم يَكْتَفِ بتدقيق دور علي بن عياد مخرجا وحسن الزمرلي مترجما وإنّما ذهب إلى أنّ إخراج المسرحيّة يذكّر تذكيرا بإخراج جيرار فيليب Gérard Philippe المنجز غداة الحرب العالمية الثانية والقائم على الاحترام الكلّي لنصّ «كامو» وبلاغته ـ أنظر : Le Monde, 10 Avril 1963 p : (13).

متسرّعة من قبله لفقرة من محاضرة[152] ألقاها جان دوفينيو DUVIGNAUD في إطار «المائدة المستديرة حول المسرح والسينما في ثقافة البلدان العربية اليوم» التي نظّمتها منظمة «اليونسكو» UNESCO في بيروت سنة 1967 ونشرت أعمالها في كتاب باللغة الفرنسية سنة 1969[153] ولقد احتل هذا الكتاب مكانه في أغلب القائمات البيبلوغرافية الخاصة بالمسرح في الأقطار العربية منذ السنوات السبعين[154] فلا يُضعف عدمُ إثبات رشيد بن شنب لهذا المقال ولا للكتاب في مسارده البيبلوغرافية من رجحان احتمالنا هذا. فلقد وقفنا على قصور القائمة البيبلوغرافية التي بها ذيّل رشيد بن شنب مقاله هذا وتبيّنا وجوها من التمويه شابت فقرات كثيرة منه.

ومسرحية شكسبير التي نعني هي «العين بالعين» Mesure pour mesure التي اقتبسها حسن الزمرلي ونزّل أحداثها في مناخ عربي إسلامي دون أن يسيء إلى جوهر المسرحية الأصلية. ولقد أخرجها ولعب دور البطولة فيها علي بن عياد وذلك سنة 1964.

أما الفقرة المعنيّة من المحاضرة المذكورة فهي مندرجة ضمن عمل جان دوفينيو على بيان الكيفيّة التي بها تقبّل جمهور المغرب العربي النّتاجات المسرحية التي قدّمها مسرحيّو أقطاره، وذلك سعيا منه إلى

---

152) عنوانها :
Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin contemporain.

153) صدر الكتاب تحت هذا العنوان :
Le théâtre arabe, (ouvrage publié sous la direction de Nada Tomiche avec la collaboration de Cherif Khaznadar), Uneco, Paris 1969.
ويقع هذا المقال بين الصفحتين (193 و210) وتقع الفقرة ص (204).

154) انظر. مثلا. مقال يعقوب لنداو الخاص بالمسرح في المشرق العربي السّابق لمقال رشيد بن شنب هذا، دائرة المعارف الإسلامية، ج : VI. ص : (738).

الوقوف. من خلال مقاربة سوسيولوجيّة، على ميزات الممارسة المسرحية الناشئة في أقطار المغرب العربي. فانطلق من تجارب مسرحية بذاتها، كان عرض «كاليقولا» الذي قدّمته فرقة مدينة تونس إحدى تلك التجارب، فنسب عرض المسرحية إلى علي بن عيّاد باعتباره مخرجها. ولم ير داعيا لذكر اسم معرّبها فاختلط الأمر على رشيد بن شنب اختلاطا، فنسب نصّ المسرحية المعرّب إلى علي بن عيّاد بدلاّ عن إخراجها، ثم إنّ دوفينيو ذهب، عند تعليقه على ما شهد، إلى أن المسرحية قد اغتنت من خلال عرضها التونسي هذا بمدى لم يكن فيها، رغم أنّ كاتبها الفرنسي من مواليد الجزائر. ويتمثّل هذا المدى المكتسب في الجوّ الذي أوحى به العرض والذي يذكر بأجواء قصور ملوك بلدان المغرب العربي زمن الانحطاط حسبما صوّرها ابن خلدون. فاندفع رشيد بن شنب، بناء على ذلك، إلى ما رأينا من مظاهر الخلط. ولئن كان في فقرة «جان دوفينيو» ما قد يدعو غير العارفين بالعرض التونسي لهذه المسرحية إلى توهّم تغييرات أدخلت على بنية المسرحية الأصل بصورة أصبحت معها الأحداث تدور في «قصر من قصور ملوك المغرب»، فإنّ ذلك لا يمكن بحال أن يفسّر وقوع باحث مختصّ في مثل هذه الأغلاط. ولا يمكن أن يبرّر الانزلاق إلى الإيهام بالتضلّع في معرفة ما لا يعرف.

ولم يقف رشيد بن شنب عند مسرحية «كاليقولا» فحسب وإنّما اعتبر ما توصّل إليه من وراء «تحليله ذاك» مفتاحا به يدخل العالم الدرامي «للمؤلف المسرحي» علي بن عياد فأشار إلى أنّه سار على المنوال عينه في إنجاز نصوص عدد من الآثار الأجنبية وذكر سبع مسرحيّات ثلاث منها فحسب **أخرجها المعنيّ**، **إثنتان** لشكسبير وهما «العين بالعين» السّابق ذكرها. و«عطيل» وقد ترجمها الطاهر الخميري (1904 - 1973) وعرضت في جويلية 1964 والثالثة هي «بخيل» موليير وقد اقتبسها عبد الحق بن عبدالله وقد قدّمت في ديسمبر 1964. ويصعب أن تعكس هذه

المسرحيات المعروضة في موسم واحد (1964) التنوّع - وذلك ما اقتصر عليه، عمليّا، رشيد بن شنب - الذي اتسمت به المسرحيات العشرون التي أخرج علي بن عياد، خلال السنوات العشر التي استغرقتها إدارته لفرقة مدينة تونس (1963 - 1972)، إذ المسرحيات الأربع الأخرى التي نسبها رشيد بن شنب لعلي بن عيّاد غريبة عنه فواحدة منها أنجزت في فرقة مدينة تونس لكن أخرجها محمد عزيزة وهي «مدرسة النساء» لموليير وذلك سنة 1963. أما الثلاث المتبقيات في «انتظار غودو» لصامويل بيكيت S.Beckett (1906 - 1988) والشريط الأخير La dernière bande «وايه على الأيام السعيدة» Oh les beaux jours لأوجين يونسكو E. Ionesco (1912 - 1994) فلم يكن لعلي بن عياد ولفرقة مدينة تونس منذ نشأتها أية صلة بها. والغريب أن رشيد بن شنب قد دفع اللّعبة إلى أقصاها فحدّد تواريخ إعداد هذه المسرحيات بالذات تحديدا.

أمّا الفقرتان الثامنة والتاسعة فلا يقلّ الخلط فيهما عمّا سبق إذ تحدّث فيهما - من جملة ما تحدّث - عن أحمد خير الدين فبدا وكأنه من جيل علي بن عياد إنْ لم يكن أصغر منه سنّا. فلقد استهلّ الفقرة بتعبير يدل على التزامن مع علي بن عياد المتحدّث عنه في الفقرة السابقة فكتب «في الآن ذاته، كان عدد من المؤلفين المسرحيين الشّباب ممّن ...» وذكر أحمد خير الدين باعتباره واحدا منهم في حين يعتبر أحمد خير الدين (1905 - 1967) من بين روّاد التأليف المسرحي والإذاعي الذين أرسوا تقاليد الكتابة المسرحية في تونس، إضافة إلى ما أسهم به سيرا على منوال الأجيال المؤسسة للحركة المسرحية التونسية في بعث فرق مسرحية ودعم أخرى فلقد ترجم واقتبس وألّف عددا من المسرحيات منذ السنوات الثلاثين واستمر عطاؤه حتّى بعد الاستقلال، وابتدع شخصيات مسرحية لاقت رواجا ذا بال لدى الجمهور العريض وليست شخصيّة «الحاج كلوف»

أقلّها شأنا[155]. ثمّ ذكر بعد ذلك «عبد الرزاق كرباكة» باعتباره كذلك واحدا من هؤلاء المؤلفين المسرحيّين الشبان المعاصرين لعلي بن عياد والحال أنّ الرجل من مواليد 1898 وقد توفّي منذ سنة 1945 وهو كذلك من النخبة المستنيرة التي دعمت الحياة الأدبية وأسهمت في الحركة المسرحية تسييرا لفرق وتأليفا لبعض المسرحيات. وتحدّث عن الحبيب بولعراس ومسرحيّته «مراد الثالث» وكأنّه يتكلّم عن الشيخ «أبي خليل القباني» وميلودراماته بلهجة لا تخلو من ثقة عارف ملمّ بما هو خائض فيه. فذهب إلى أنّ مسرحيته قد قامت على الفنّيات المعتمدة في كتابة «الميلودرامات» وعلى صور من التفخيم في الأداء تمثيلا وإلقاء، عند عرضها على الجمهور ؛ ثمّ سحب هذه الأحكام على مسرحيات المؤلفين المسرحيّين «الشبّان» المذكورين، ذاهبا إلى أن مسرحياتهم تقوم على ثنائية الخير والشرّ المطلقين في صورتهما البسيطة. وصور التعميم بيّنة في هذه الأحكام إذ أنّه انطلق فيها من مسرحية خرجت، في حقيقة الأمر، عن النماذج المسرحية الموروثة منذ النّصف الثاني من القرن السابق والمتعاملة مع الأحداث التاريخية العربية الإسلامية وأبطالها تعاملا تمجيديا تعليميا ولّدته، غالب الأحيان، الحاجةُ إلى استعادة أمجاد الماضي مواجهة للحاضر المحبط. فلقد كان بطل المسرحية شخصيّة «شاذة» Anomique حسب تعبير جان دوفينيو على عكس شخصيات النماذج المسرحية الموروثة والتي كانت سائدة في المسرح العربي، ولقد عمل كاتب المسرحية على معالجة مسائل تنتمي إلى أعقد القضايا التي عرفتها الانسانية وعالجتها روائع

(155) انظر قائمة المسرحيّات المعروضة في تونس (1909 ـ 1962) التي اعدّها حمادي بن حليمة :

H.B. HALIMA, Notes et documents, le théâtre arabe en Tunisie Répertoire Tunisien (1909 - 1962) in ARABICA, TXVI, oct. 1969, p : 313-329.

الآثار في المسرح منذ اليونان وإلى شكسبير. فمن خلال شخصية «مراد الثالث» ومسارِ حياته الفردية طرح الكاتب قضيّة السلطة والسلطان، وقضيّة العنف والدّولة. ولم يكن في ذلك بعيدا عن شواغل النخبة المثقّفة في ذلك الوقت. وكاتب المسرحية، إلى ذلك، من الحاذقين للغتين العربية والفرنسيّة ومن المثقّفين القادرين على التفاعل مع جليل القضايا الفكرية والسياسيّة. ولعلّ ما ذهب إليه رشيد بن شنب في خصوص هذه المسرحية هو ناجم، كذلك، عن قراءة متسرّعة لفقرة أخرى من فقرات المقال السابق الذكر[156] والحال أن الحبيب بولعراس قد حرص على نشر مسرحيّته في اللغتين العربية والفرنسية[157] ولا تدلّ أحكام رشيد بن شنب هذه على أنّه اطّلع على نصّ المسرحية في هذه اللّغة أو تلك.

ثمّ إنّه يعمد في فقرة أخيرة إلى الحديث عن المجهودات المقدّمة منذ خمس وعشرين سنة لترغيب مختلف الطبقات الاجتماعية في هذا الفن ونتاجاته مشيرا إشارات خاطفة إلى نشأة المسرح المدرسي والجامعي والفرق الجهويّة متفائلا فجأة بمستقبل الفن المسرحي في البلاد التونسيّة.

فهل يمكن لمقال كهذا وقف عند علي بن عيّاد المتوفي سنة 1972، وبالصورة التي رأينا، أن يكون في مستوى ما هو منتظر من مقال مفرد للمسرح التونسي ومنشور في دائرة المعارف الاسلامية سنة 1989 ؟

---

(156) J. Duvignaud, rencontres ... op.cit.pp : 207-208.

انظر بالنسبة إلى أحمد خير الدين وشخصية الحاج كلوف، دراسة بدرة بشير.

Badra Bchir, La combinatoire dramatique du théâtre en Tunisie, Revue tunisienne des sciences sociales, n° 44, pp. (37-71).

(157) HABIB BOULARES, MURAD III, M.T.E. TUNIS, 1968.

فهل بالإمكان ادّعاء التعريف بالمسرح وممارسته في تونس دونما أدنى إشارة إلى عز الدين المدني (1938 ـ ...) ومؤلّفاته المسرحية التي بدأت منذ نهاية الستينات ومازالت مستمرة إلى الآن ؟[158] ولا إلى المؤلفين الذين سبقوه وعاصروه ولحقوا به أمثال عامر التونسي (1922 ـ ...) ومصطفى الفارسي (1931 ـ ...) وغيرهما ؟

وهل يمكن ادّعاء التعريف بالمسرح التونسي دونما أدنى ذكر لمنصف السويسي وفرقة الكاف ودونما تعرّض للمسرح الجهوي وطبيعة الأعمال التي أنجزت في فرق صفاقس وقفصة والقيروان وغيرها ؟ وهل يمكن ادّعاء استيفاء الحديث عن المسرح التونسي في مقال ظهر سنة 1989 دون تعرّض إلى فرق من نوع «المسرح الجديد» و«مسرح فو» و«مسرح الأرض» والفرق التي سارت على دربها في تغيير سمات المؤسسة المسرحية في هذا القطر منذ السنوات السبعين على ضوء التحوّلات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي حصلت فيه وتحصل ؟

وإذا ما نظرنا إلى قائمة المراجع ألفيناها فقيرة غاية الفقر، فوقفنا ـ من ثمّة ـ على بعض ما هو كامن وراء قصور هذا المقال وتجلّت لنا فيها مظاهر منه أخرى عجيبة. فإذا ما استثنينا الأطروحة التكميليّة التي أعدّها الأستاذ حمادي بن حليمة وقد أشار إليها باعتبارها مرقونة في حين أنّها طبعت منذ (1974) لا نكاد نجد إلاّ مقالات يعود عهدها إلى السنوات الأربعين، منها ما هو منشور في صحف سيّارة، شأن مئات المقالات التي كتبها التونسيون وغير التونسيين، ولم نر ما يبرّر ذكر هذه المقالات

---

(158) قد نشر أكثر من 10 مسرحيات قدّمت على مسارح تونس والمغرب ومصر منذ 1971، انظر محمد المديوني، مسرح عزالدين المدني والتراث، دار رسم للنشر تونس 1983 ثم ط2 عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت وعن دار سحر للنشر. تونس 1992.

بالذات. فلا ندري لِمَ أثبت - مثلا - مقالا [جمال الدين] بوسنينة صدر في مجلة الثريا (نوفمبر 1946) ولم يثبت غيره من المقالات التي صدرت في هذه المجلة وفي غيرها قبل هذا التاريخ وبعده ولا نجد ما يفسّر ذكره مقالَيْن مجهولَيْ المؤلّف صادرين في جريدة «السلام» الجزائرية والناطقة بالفرنسية (نوفمبر 1946 جانفي 1947) وهما مقالان إخباريّان لا غير ؟ إنّه يخيّل لقارئ هذه القائمة البيبلوغرافية وكأنّ المقالات المتعلّقة بالمسرح التونسي على درجة من الندرة جعلت صاحب المقال يتلقّف كل ما يعترض سبيله منها والحال أنّ ما ذكر حمّادي بن حليمة، مثلا، من المقالات في الأطروحة التكميلية السابق ذكرها - وقد نصّ رشيد بن شنب على هذه الأطروحة - يناهز المائة. إن هذا يؤكد تأكيدًا سمة التسرّع في عمل صاحب هذا المقال ويبرز صور استسهاله معالجة هذا الموضوع، فنكاد نشكّ حتّى في اطلاع رشيد بن شنب على أطروحة الأستاذ حمادي بن حليمة تلك اطلاعا حقيقيّا، إذ لا شيء يدل في استعراضه المعلومات وتحليلها ولا في ما اختار من مراجع ذيّل بها مقاله على استيعاب لما وفّق صاحب الأطروحة في تأليفه بين ما جمع من الشهادات وما اطّلع عليه من المقالات الصحفية المنتمية إلى مختلف الفترات التي مرّت بها مسيرة المسرح التونسي إلى مشارف عهد الاستقلال. فهل يستغرب المرء - بعد هذا - غياب مقال محمد الحبيب (1903 - 1980) «سوانح عن التمثيل بتونس» الصادر سنة 1932[159] والجامع بين الشهادة على الحركة المسرحية في تونس والتّأريخ لها ؟ وهل يعجب لسكوت رشيد بن شنب عن مقال محمد فريد غازي «المسرح العربي في تونس : تاريخه واتجاهاته من نشأته إلى سنة 1918» والصادر سنة 1961[160] وعن كتاب منصف شرف الدين الصادر سنة 1971 والذي جمّع فيه صاحبه أغلب

---

(159) نشر المقال، حلقات، في جريدة «النهضة» من 19 ماي و29 جويلية 1932.

(160) «الفكر» (عدد ممتاز عن المسرح) جويلية 1961.

المقالات المتعرّضة للحياة المسرحية إلى حدود سنة 1914[161] أم يتعجّب من عدم ذكر عدد من المقالات والدّراسات والحال أن رشيد بن شنب سكت حتّى عمّا نشر في اللغة الفرنسيّة وفي فرنسا نفسها فضلا عن الأبحاث المنجزة في إطار الجامعات الفرنسية، فهل من الطبيعي أن لا يشير، وهو المعالج لمسألة المسرح في المغرب العربي، إلى كتب محمد عزيزة وخاصة منها : «نظرات في المسرح العربي المعاصر»[162] و«الأشكال التقليدية للفرجة»[163] ولا إلى كتاب مجيد الحوسي «من أجل تاريخ للمسرح التونسي»[164] ولا إلى مقال جان دوفينيو السابق الذكر ؟

وهل يعقل، أن لا يعود باحث أكاديمي إلى المراجع العامّة والمسارد البيبليوغرافية الشائع ذكرها بين الطلبة فضلا عن الباحثين المختصين ؟ فأين - مثلا - «معجم المسرحيات العربية والمعرّبة (1848 - 1975) الذي أعدّه يوسف أسعد داغر ونشره منذ سنة 1978[165] وفي الكتاب تعريف بواقع الحركة المسرحية في عدد من الأقطار العربية وقائمة من المراجع[166]، كان للحركة المسرحية في أقطار المغرب العربي - رغم إجحافه في حقّها - نصيب منها مهم يتجاوز بكثير ما ورد في ذيل مقال رشيد بن شنب هذا ؟ والحال أنّه كان من المفترض أن يكون ناطقا بلسان باحث مختصّ.

---

(161) سبق تقديمه.

(162) AZIZA, Regards sur le théâtre arabe contemporain, (1) M.T.E., Tunis 1970.

(163) Idem, les formes traditionnelles du spectacle, S.T.D. Tunis 1975.

(164) HOUSSI, M., Pour une histoire du théâtre tunisien. Padova 1982.

(165) منشورات وزارة الثقافية والفنون (العراقية، دار الحرية للطباعة بغداد 1978، (723 ص).

(166) المرجع السابق الذكر، ص.ص (10 - 85).

يبدو لنا أن هذا المقال بعيد عن الجدّية بُعدا مُحيّرا. فما السرّ في انزلاق صاحبه انزلاقا كهذا وهو الجامعيّ المتين التكوين ؟ وكيف يمكن لمرجع في حجم دائرة المعارف الإسلامية وقيمتها - وخاصة في طبعتها الجديدة - أن لا يتوفّر فيها من الآليات ما يسمح لها بالتأكّد من القيمة العلميّة لما ينشر فيها ؟

لقد أساء رشيد بن شنب إلى نفسه، وأساء إلى الدراسات المتعلّقة بالعصر الحديث وبآفاقها.

وإنّه لأمر متأكّد أن يُعاد تحرير هذا المقال بصورةٍ، إن كانت لا تستوفي ما جدّ ويجدّ في عالم المسرح في بلدان المغرب العربي استيفاء تامّا، فإنّها على الأقلّ تقف على أهمّ المسائل التي واجهت نشأة هذا الفن وتطوّره في المغرب العربي وذلك في مستويات : المؤسّسة المسرحية ورجال المسرح وأنواع النتاجات وطبيعة الجمهور ونوعيّة التلقي، وأن يُبحث عن مظاهر الائتلاف والاختلاف بين التجارب المسرحية في هذه البلدان. وإن تعذّر ذلك فلْيُنْحَ منحى «يعقوب لندو» الذي عوّض النقص الناجمَ عن وقوف مقاله عند السنوات الخمسين - وتلك هي الحدود التي ضبط بها نفسه في مؤلّفه الرائد[167] - بتذييل مقاله هذا بقائمة من المراجع متعدّدة اللّغات تنمّ عن تتبّع يقظ لما يُكتب في المجال الذي فيه تكلّم. وامتدّت قائمة المراجع هذه على أكثر من ثلاثة أضعاف حجم متن مقاله. فكان في ذلك واعيا بالحدّ الأدنى المنتظَرِ من مقالٍ منشورٍ في دائرة معارف مهما كان اختصاصها[168].

محمد المديوني

---

(167) J. Landau, Studies in The Arab theatre and cinema, Philadelphia 1958. trad. française, Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes, Paris 1965.

(168) استغرق متن مقاله [المسرح] «المشرق العربي» أقلّ من عمودين (735 - 736) في حين امتدّ السرد البيليوغرافي على ما يناهز الأعمدة السبعة (736 - 739).

الزمان والمكان في ديوان محمود درويش «أحد عشر كوكبا»

دراسة نقدية

بسّام قطّوس

قضيتا الزمان والمكان [1] (*) من قضايا الفلسفة الطبيعية التي عني بها الباحثون والفلاسفة، بدءا بالفكر الميثيولوجي لحضارات الشرق القديم (وادي الرافدين، ووادي النيل)، ومرورا بالفكر اليوناني ما قبل الفلسفي، فالفلسفي، فالهيليني، والفكر الاسلامي، وانتهاء بالفلسفة الحديثة.

ويبدو من خلال استعراض آراء المفكرين أن ثمة علاقة جدلية بين الزمان والمكان، حتّى لقد عدهما بعض الباحثين إطارين اجتماعيين للذّاكرة، بما تختزنه من ذكريات وتراث ثقافي أو حضاري للمجتمع [2].

---

(1) انظر : اعتدال عثمان، إضاءة النّص، بيروت : دار الحداثة، 1988، ص 108.

(*) لقد جمعت هنا بين الزمان والمكان حتّى لا أقع في أغلوطة الفلسفة التحليلية التي سادت القرن السابع والثامن عشر، في تصورها ان الحواس والعقل يحس ويدرك الأشياء مفردة، محللة، ومفصولة، فأجد نفسي امام مشكلة : كيف أستطيع الربط بين هذه الفلسفة في الزمان والمكان، وسائر العلاقات.
(انظر : حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص 49).

(2) انظر : علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1984م، ط2، ص133.

وتذهب النظرية النسبية (اينشتاين) إلى أن المكان والزمان ليسا جوهرين مستقلين، وإنما هما من الصفات والعلاقات الشاملة والأساسية للمنظومات المادية، وأن العلاقات المكانية والزمانية مشتقة من التفاعلات المادية بين الظواهر والأحداث الفيزيائية. وأن الزمان والمكان لا ينفصلان بل يشكلان جانبين لكل واحد، هو «المكان والزمان»، واية ذلك أن المعطيات التجريبية تثبت ترابط المكان والزمان بتوقفهما على المادة والحركة(3).

وإذا كان المكان يعبر عن ارتباط الأشياء المادية بعضها ببعض في تقارن وتجاور، فإن الزمان يعبر عن حركة التاريخ أو تتابع الأشياء وتتاليها وجدليتها المادية(4).

ويرى اشبنجار أن الزمان أساس المكان، وليس العكس، لأن طابع الزمان هو الاتجاه، والاتجاه أصل الامتداد، إذْ هو امتداد في العمق والبعد. وتجربتنا للمكان ما هي إلا شعور بالعمق، أو الاتجاه في البعد ... فالمكان الحقيقي هو إذن الذي تراعَى فيه صفة العمق قبل كل شيء، وهي صفة صادرة عن فكر الاتجاه في الزمان. ومن هنا فإن الزّمان أصل المكان(5).

هذا وتتعدد وجهات النظر الفلسفية في مقاربة كل من الزمان والمكان، بين فكر مثالي وآخر موضوعي.

أما الفكر المثالي، ويمثله (هيوم وكانت)، فيرى أنّ الزمان والمكان مجردان من المحتوى الموضوعي، فهما لا يوجدان موضوعيا، وأنّهما

---

(3) المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة توفيق سلوم، طبع في الاتحاد السوفياتي، دار التقدم، 1986 م، ص 474.

(4) انظر : بوخنسكي. تاريخ الفلسفة المعاصرة في اوروبا، ترجمة محمد عبد الكريم، ليبيا - طرابلس، مؤسسة الفرحاني، 1389هـ، ص ص 117 - 125.

(5) انحلال الغرب، منشن، 1931م، ج1، ص 225.

مقولتان ذاتيتان. وزيادة في توضيح مذهب (كانت) نقول : إنّه يرى أن الزمان والمكان شكلان سابقان (خارج نطاق التجربة) لتأملنا، مشروطان بطبيعة وعينا، إنهما حدس خالص. ويرى بيركلي أن الزمان والمكان عبارة عن شكلين للانفعالات الذاتية. ويذهب (أرنست ماخ) إلى أن الزمان والمكان ليسا غير جملة من الإحساسات التي نظمناها نحن البشر(6).

ويعتقد (ليبنتز) أن الزمان مجرد تصورات ذهنية. ويذهب هيجل إلى أن الزمان نتاج الفكرة المطلقة وكذلك المكان، وهما عبارة عن مخلوقين خلقتْهما «الفكرة» في مرحلة معينة من مراحل تطورها، بحيث كان المكان في البدء ثمّ تلاه الزمان فيما بعد، وعلى هذا فهما منفصلان عن بعضهما(7).

أما الفكر الموضوعي، ويمثله نيوتن، فيرى أن للزمان والمكان وجودا مستقلا عن المادة، ولكنه موضوعي. إنهما مطلقان. إنّه يفصل بين الزمان والمكان والمادة كلا عن الآخر. ويذهب ديكارت وسبينوزا إلى أن الزمان والفضاء حقيقتان وليسا فعل الذهن. واعتبر ديكارت المكان جوهرا، بينما اعتبر الزمان حالة. إنهما مظهران للوجود القائم بذاته الأزلي الأبدي(8).

---

(6) يرى عبد الرحمن بدوي أن المذاهب التي وضعها السالفون في الزمان يمكن ردها إلى ثلاثة رئيسية : المذهب الطبيعي، ويمثله أرسطو الذي حلل الزمان تحليلا يمكن أن يعد الصورة العليا للزمان، والوجود المرتبط به عند الأوائل، والمذهب النقدي أو المتصل بنظرية المعرفة، وهو الذي أقامه «كانت»، والمذهب الحيوي الذي فصله برجسون. هذا في الفلسفة، اما في الفيزياء فثمة مذهبان : المذهب المطلق ويمثله نيوتن، والمذهب النسبي ويمثله اينشتاين.

(انظر : بدوي، الزمان الوجودي، بيروت : دار الثقافة، 1973م. ط3، ص48).

(7) بتصرف عن : الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، ص 52.

(8) حسام الألوسي،المرجع نفسه، ص 53.

ويعتقد حسام الآلوسي أن المادية الديالكتيكية هي أقرب المذاهب الحديثة إلى الحق في تبنيها المفهوم الموضوعي للزمان والمكان باعتبارهما جزءا من الأشياء التي تقع عليها معرفتنا الحسية، والفعلية، إنهما جزء من الأشياء التي نحسها، بحيث لا نحس أو نتعقّل الأشياء وحدها بل نتحسسها ونعقلها ككل في شخوصها وفي علاقاتها مع الأشياء الأخرى، وفي زمان ومكان لها[9].

ويهمنا، على الرغم من الخلاف بين النظرتين المثالية والموضوعية للزمان والمكان، التأكيد على أن المذهبين كليهما لم يلغيا في تصورهما فكرة ذاتية الزمان والمكان، وأنهما مشروطان بوعينا لهما (المثالية)، وأنهما مطلقان. وهنا يختلف فهم كل مذهب لمعنى (المطلق). فأنشتاين يفهم الزمان والمكان فهما موضوعيا بمعنى أن كل شيء مكاني زماني، فهما مطلقان بالمعنى الفلسفي، ولكنهما نسبيان فيزيائيا - أي يتوقفان على خصائص المادة المتحركة. في حين يقدم نيوتن تصورا ماديامیكانيكيا حين يفصل بين الزمان والمكان والمادة كلا عن الآخر. فالزمان والمكان مستقلان عن المادة المتحركة، ولا يتبدلان إطلاقا، ومطلقان.

وأعتقد أن هذا الجانب أعني التأكيد على ذاتية الزمان والمكان، وأنهما مشروطان بوعينا لهما، ومطلقيتهما، هو الذي يهم دارس الأدب، بله الناقد، والأديب لأن هذا يكشف عن البعد النفسي الكامن وراء العمل الإبداعي، وبخاصة إذا تذكرنا أن العمل الإبداعي يعكس نظرة إنسان واحد منفرد للعالم والأشياء.

وليست الفلسفة، وحدها، هي التي عنيت بالزمان والمكان، ولكن للأدب صلة وثيقة بهما إذ لا يخلو الأدب أي أدب من أن ينتج في إطار زمان ومكان معينين.

---

(9) المرجع نفسه، بتصرف - ص 53، ص49.

ويرى بعض دارسي الزمان أن الزمان اثنان : الأول إلهي يحدده الأزل، والثاني إنساني يحدده الوقت[10]. والزمان عند الشاعر الجاهلي زمانان أيضا : طبيعي، واجتماعي. فالأول هو حركاتُ الكواكب وحدوث الليل والنهار، والثاني هو المتغيرات والثوابت التي تتحرك داخل الزمان الطبيعي كالنّاس والملوك والأحداث والموت والخلود[11]. ودارس الشعر الجاهلي يجد أن نظرة الشاعر للزمن تنطلق من اعتبار الزمن قوّة خارقة تسيطر على الكون سيطرة تامة، وتقدر حيوات الناس[12].

وإذا ما تذكرنا أن النّاس، بله الشعراء والمبدعين، متفاوتون في إحساسهم بالزمان، وأن الزمان مقترن بأهله، وبوعيهم له، فإننا نفهم معنى القول بأن لكل زمانه، على أنّه يعني رؤيته للعناصر التي تستغرق الزمان والمكان. وليس ثمة عناصر تحسس الشاعر بالزمان سوى النّاس والسلطان والمرأة والحياة والموت، أما المكان فهو الميقاتة التي تلاحظ على صفحتها حركة الزمان[13].

ولما كان التعبير عن الشعور بالزمان والمكان يرجع إلى تجربة المعبر نفسه، وإحساسه الداخلي بهما، وإدراكه الحقيقي لهما، فقد التقى الزمان بالمكان في كثير من الشعر. وبخاصة في البكاء على الأطلال في الشعر الجاهلي. فكان الشاعر الجاهلي، إذا تذكر الماضي مع الحبيبة حدد مكان ذلك الماضي كأن يكون «سقط اللّوى» أو غيره. ولعل البكاء على المكان

(10) انظر : إمام عبد الفتاح إمام، الزمان في القرآن، مجلة الثقافة العربية الليبية، العدد الرابع، السنة الثالثة، نيسان، 1976م، ص46.

(11) ت.ج.دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1957م، ص 153.

(12) عبد الاله الصائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام، العراق : منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982م، ص 182.

(13) انظر : عبد الاله الصائغ، المرجع نفسه، ص 260.

(الأطلال) هو من زاوية أخرى بكاء على الزمان (البهجة)، وكأن الموقف من المكان هو موقف من الزمان، لأنهما ظرفان يمتلئان بالنّاس والسلطان والحبيبات[14].

ولعله، وبسبب إحساس النّاس المتفاوت بالزمان، وجدنا من يعتقد أن للزمان بُعْدَيْن : الأول تاريخي، والثاني ذاتي شخصي[15]. وهذا الأخير يشير إلى البعد النفسي والتجربة الداخلية التي يدرك بها الفرد الزمان، وهذا الجانب هو الذي يهم الأديب ودارس الأدب على حد سواء. وبهذا المعنى يصبح الزمان هو الصورة المميزة لخبراتنا بسبب علاقته الوثيقة بالعالم الداخلي للإنسان، لأنّه لا ينفصل عن مفهوم الذات على حد تعبير هانز ميرهوف[16].

وينعكس بروز الزمان والمكان في الأدب، مثل الموسيقى، هو فن زماني، والزمن في الأدب يتعلق دائما بعناصر الزمن كما أعطتها الخبرة. إنّه «الزمن الإنساني»، أو هو وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية. وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي، أو كما يقال، غالبا، نفسي[17].

ومن هنا فقد اعتقد باشلر أن حياة الشاعر بؤرة نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان معا[18]. وإذا كان البيت (المكان الصغير) هو موطن

---

(14) انظر : عبد الإله الصائغ، المرجع نفسه، ص 261.

(15) انظر : سورين الكساندر، الزمن والشعر في الأدب الروماني، مجلة الأديب المعاصرة العراقية، ع 14، تشرين الثاني، 1975م، ص 142.

(16) الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، 1972م، ص7.

(17) مايرهوف، المرجع نفسه، ص ص 9 ـ 11.

(18) جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بغداد : دار الحرية، 1980م، ص37.

الإنسان الأول الذي يحمي الحالم وأحلام يقظتيه، ويتيح له أن يحلم بهدوء، فإن الوطن (المكان الكبير) يقوم بكل هذه الأشياء، ويضيف إليها بعدا إنسانيا جماعيا وليس فرديا، يقول باشلر :

«ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد. ونظرا لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة»[19].

إن أهمية البيت هنا (المكان الصغير) تكمن في أنّه يحفظ ذكرياتنا، «وفي بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتّى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا. هذه هي وظيفة المكان»[20].

يتّضح لنا مما سبق أن للزمان والمكان بعدا إنسانيا لا يمكن لدارس الأدب أن يغفله، وآخر ذاتي يحس به الأديب والمبدع. وأن هذه الأبعاد الإنسانية والذاتية تزودنا بمفاتيح لقراءة البعد النفسي الكامن خلف إبداع أي عمل أدبي، وبخاصة إذا كان هذا العمل الأدبي يتعلّق بالمكان المفقود، في زمان ما.

لا أريد أن أقرأ مجموعة «أحد عشر كوكبا» وفق التصور المسبق عن محمود درويش، فأحشره في الزاوية السياسية الضيقة، وإنْ كنت لا أستطيع أن أتجاهل ذلك تماما. ولكنني سأوسع من زاوية قراءته، فأقرأه

---

(19) باشلر، جماليات المكان، ص44.

(20) باشلر، جماليات المكان، ص 46.

من خلال الجمالي والإنساني والثقافي والحضاري، أي كصاحب نص شعري حداثي مبدع ومجدد ومتطور فنيا. إن حشر درويش في الزاوية السياسية يقضي على إمكانية قراءته قراءات متعددة، ويشير إلى مصادرة قبلية، ويخالف طبيعة الإبداع، و«يحيل الشعر إلى وثائق، بينما الأقرب إلى روح الشعر الحديث اعتماد العمق النفسي والفكري»[21].

ومثلما لا أريد أن أقرأ «أحد عشر كوكبا» بمعزل عن الجمالي، والعمق النفسي والفكري، كذلك فإنني لا أستطيع قراءته بمعزل عن إنجازاته السابقة، وذلك في حدود ما يضيء واقعه الحاضر. فبين «أوراق الزيتون» (1964م)، و«أحد عشر كوكبا» (1992م)، ثمة مساحة شاسعة، ومليئة بالتفاصيل : الهجرات، والنكبات، والرحلات، وتاريخ النضال الكبير والمرير، وأخيرا الاقتراب من توقيع معاهدة صلح مع العدو الصهيوني مغتصب المكان:

ويهمني في هذا السياق أن أستحضر ديوانين شعريين سبقا هذا الديوان في الظهور، وكانا يؤسسان لهذه الروح المتعبة الحزينة، وهما : «حصار لمدائح البحر»، (1984م)، و«هي أغنية ... هي أغنية»، (1986م). في هذين الديوانين بدا درويش متعبا حزينا على أثر الاجتياح الصهيوني للبنان، وحصار بيروت، ومن ثم الخروج من بيروت. وقد أعادت رحلة الفلسطينيين في البحر وخروجهم من بيروت إلى ذهن درويش شتى التداعيات. وذكرته بكل الرحلات والخروجات الفلسطينية، بدءا من الرحلة أو الخروج من جزيرة «كريت»، وإن شئت قلت : التيه، على وفق تعبير درويش نفسه :

---

(21) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1978م، ص6.

«رأيت السفينة ذاتها التي حملت أوليس أحد أحفاده الجدد في القرن العشرين، وعادت من الشاطئ الشرقي للمتوسط إلى أصلها في كريت، هزتني الدلالة الجارحة لهذا التيه، الذي لم يجد له شاطئا عربيا، فعاد إلى المرفأ الأول ... الرحلة مليئة بالجراح والشعر أيضا، ولا أعرف متى يرسو هذا التائه الفلسطيني ؟ ولا أعرف إن كان جرحه سيلد «بيروتا» أخرى، أو قدسا أخرى، ولكني أعرف أن هذه الرحلة هي من أعظم رحلات البحث البشري عن مصير حر، وعن مصير آخر»[22].

من هنا بدأ درويش يؤسس لرحلة التعب، وبخاصة في قصيدته «مديح الظل العالي»، التي بدا فيها أن خروج الفلسطينيين من بيروت كان حتمية تاريخية تحقق لقاء البحار قبل آلاف السنين (كريت) مع لقاء البحار اليوم، وهم يخرجون إلى العالم المجهول.

أما الديوان الثاني (هي أغنية ... هي أغنية)، فقد كتبت قصائده بين عامي (84 ـ 85م). وتعد قصائده استمرارية لذلك النفس الشعري الحزين والمتعب، ولمرحلة قصائد «الحصار». وإذا كان البحر في مجموعة «الحصار» يشكل بعداجماليا وإنسانيا ونضاليا وتاريخيا، لمحمود درويش[23]، فإنه في ديوانه «هي أغنية ...» يوحد بين البحر الذي مات فنيا، وبين المحاربين الذين طوح بهم التعب، بعيدا عن شواطئ ليست لهم :

«طالت زيارتنا القصيرة

والبحر فينا مات من سنتين «مات البحر فينا»[24]

---

(22) عن شاكر النابلسي، مجنون التراب، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص ص 278 ـ 279.

(23) مجنون التراب، ص 282.

(24) محمود درويش : «هي أغنية ... هي أغنية»، بيروت : دار الكلمة للنشر، 1986م، ص 18.

ومحمود درويش، الذي حاول أن يختزل الزمان وأحس بتلاشي المكان في «الحصار»، ليس على أنّه سقوط أو اختراق لعاصمة عربية (بيروت) فحسب، وإنما هو اختزال للتاريخ، الذي يعيد نفسه فيؤدي إلى سقوط المكان، سواء أكان المكان هو الأندلس، أم بيروت، أم القدس، أم جنوب لبنان، وذلك لدلالات نفسية، وموضوعية، وجمالية - هو محمود درويش نفسه الذي صور الخروج من (الزمان والمكان) في «أحد عشر كوكبا» أو إن شئت قلت الخروج من (التاريخ، والجغرافيا). وآية ذلك أن الخروج من بيروت لم يكن خيارا طوعيا مع الفوارق الأخرى، أما التوقيع على معاهدة الصلح المنتظرة (وقد تم) مع العدو الإسرائيلي مغتصب المكان فهو، خروج اختياري من (الجغرافياوالتاريخ) لم نكن مجبرين عليه، وأنا هنا أنقل ما في «لا وعي» درويش من خلال ديوانه المشار إليه وحسب.

وإذا كان درويش في «الحصار» قد رثى بيروت والعرب الذين «باعوا روحهم، وأطاعوا رومهم، فضاعوا»[25]، فإنه في «أحد عشر كوكبا» يرثي كل المدن العربية، وكل الشعوب العربية والإسلامية، يرثي سبعمائة عام ونيف من الوجود العربي في الأندلس، ولم يعد يرى : «لا مصر في مصر» و«لا فاس في فاس»، و«الشام تنأى».

ويجب أن أذكر مجموعة من الحقائق قبل الولوج إلى عالم «أحد عشر كوكبا»، حتّى تتضح الصورة أكثر، وهي :

---

(25) حصار لمدائح البحر. عمان : الدار العربية للنشر والتوزيع، 1986م، ص 130، من قوله :
.سقط القناع
عرب أطاعوا رومهم
عرب وباعوا روحهم
عرب ... وضاعوا.

أولا : إن هذا الديوان «أحد عشر كوكبا» فيه ظل من مرحلة الحصار، أي ديوان «حصار لمدائح البحر»،

إذ لم يستطع درويش أن يتناسى تماما مرحلة الحصار، فبدا فيه ذلك النفس الانكساري الحزين.

ثانيا : إن «أحد عشر كوكبا» جاء بعد إجهاض حلْم عربي قومي تمثل في «قوة العراق»، فيما سمي بـ «حرب الخليج».

ثالثا : إنّه جاء «وهذا الأهمّ» في زمن كان الحديث فيه عن قرب التوصل إلى معاهدة سلام مع إسرائيل، وقد تمت.

ولست أريد أن يفهم من إشارتي إلى هذه الحقائق أكثر من تصوير الحالة النفسية لمحمود درويش، ولست من الذين يعتقدون أن شعر درويش هو شعر مناسبة، ولكنني أعتقد أن المناسبة حافز يخلق الحالة الشعرية. تلك الحالة التي ولدت عند درويش إحساسا متزايدا ببداية الخروج من (الزمان /التاريخ)، ومن (المكان /الجغرافيا). ويؤكد ذلك حضور الأندلس حضورا قويا في الديوان ليس عن طريق المفاتيح الحقيقية للأندلس، بل عبر «خشخشة المفاتيح».

وبين الممكن الذهني (الحلم /الشعر)، والممكن الفعلي (الواقع المعيش)، يجسد درويش حالة الصراع التي يحياها. وبين الأندلس التي ضاعت، وفلسطين التي لحقتها أو كادت خمسة قرون فقط، ولما كانت فلسطين، على وفق تعبير درويش نفسه :

«ليست ذكرى ... إنّها أكثر من وجود، ليست ماضيا، ولكنها مستقبل. فلسطين هي جمالية الأندلس، إنّها أندلس الممكن»[26]، فقد نشط الخيال في

---

(26) ثلاث شهادات شفوية، الشهادة الثالثة، الكرمل، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، قبرص، ع 7، 1983م، ص ص 227 ـ 233.

تجسيد هذا الممكن شعرا بهدف الوصول إلى فلسطين في إطار الممكن الذهني بيد أن الممكن بدأ يتبدد فعليا بعد توقيع «معاهدة الصلح مع الميتين»[27]، أو «معاهدة الصلح بين القتيل وقاتله»[28». فكانت النتيجة : «ولم يبق شيء لنا في الزمان الجديد»[29].

إن خصوصيّة محمود درويش تكمن في كونه «حالة شعرية» مهيأة في كل لحظة للقبض على التناقض والإحساس بالمفارقة، ليقدمه لنا إبداعا مشحونا بالدهشة والوهج والجدة. إنّه، وكما هي عادته دائما، يتخطى واقع الحدث، ليعيد خلقه شعريا من خلال رؤية إبداعية، وبصيرة حدسية، وأدوات تعبيرية خصبة وغنية.

«أحد عشر كوكبا» قصيدة واحدة، وإن تعددت فيه القصائد والعناوين، بل هو أغنية النفس الحزينة، التي تلاشى حلمها القومي ورموزه التي انتعشت في فترة المد القومي في الستينات من هذا القرن. إنّه رثاء للزمان والمكان العربيين، وتصوير للخروج من «الجغرافيا والتاريخ»، وكان التخلي عن المكان أصبح الظاهرة الأكثر وضوحا في هذا الزمان العربي. الزمان الذي سقطت فيه كل الأقنعة، زمان غياب العرب، وسقوط قلاعهم، زمان «اللازمان»، الذي جسده بقوله :

«ولم يبق شيء لنا في الزمان الجديد
هنا تتبخر أجسادنا، غيمة غيمة، في الفضاء
هنا تتلألأ أرواحنا، نجمة نجمة، في فضاء النشيد»[30]

وقوله :

---

(27) «أحد عشر كوكبا»، بيروت : دار الجديد، 1992م، ص46.

(28) «أحد عشر كوكبا»، ص47.

(29) «أحد عشر كوكبا»، ص 48.

(30) «أحد عشر كوكبا»، ص48.

«هــذا زمـــان الصناعـــات، هـــذا
زمان المعادن، من قطعة الفحم تبزغ شمبانيـا الأقويـــاء
هُنَالك موتى ومستوطنات، وموتى وبولدوزرات، وموتى
ومستشفيات، وموتى وشاشـات رادار ترصـد موتـى
يموتون أكثر من مرة في الحياة»[31].

وقوله مخاطبا أعداء المكان والزمان :

«لكم ما تشاؤون : روما الجديدة، إسبارطة التكنولوجيا
و
أيــديــولــوجيــا الجنـــون،
ونحن سنهرب من زمن لم نهيئ له، بعد هاجسنا»[32]

وفي مكان «اللامكان» حيث محمود درويش مطارد ويعيش «في عصر لا أساطير فيه إلا أسطورة التائه الفلسطيني من الشاطئ الفينيقي إلى الشاطئ الإغريقي، يعيد للروح البشرية حيوية مفقودة»[33]، يحاول درويش أن يتشبث بالمكان، ولكن دون جدوى :

«وأنا أنا أخضر عاما بعد عام فوق جذع السنديان
هـذا أنا، وأنا أنا. وهنــا مكانـــي فـي مكانـــي
والآن فــي المــاضــي أضــيء لحــاضــري
غده ... فينـأى بـــي زمانـــي عن مكانـــي»[34]

(31) .أحد عشر كوكبا، ص 49.

(32) .أحد عشر كوكبا، ص49.

(33) القول لدرويش عن مجنون التراب، ص ص 278 ـ 279.

(34) .أحد عشر كوكبا، ص 58.

وإذا كان العرب قد أخرجوا من المكان الأندلس قبل خمسة قرون، وظلوا يعيشون على أمل استردادها، فإنهم اليوم يخرجون من (المكان والزمان) بتوقيعهم معاهدة الصلح.

وذكر الأندلس ليس ذكرا مجانيا في الديوان، وإنما هو اسحضار للتاريخ، وإعادة قراءته على إيقاع الهزائم، لتكون الصورة واضحة بين مأساة العرب الأولى في الأندلس، ومأساتهم الثانية في فلسطين، جنوب لبنان، وسوريا ...، لتبرز الصورة أكثر إشراقا وجلاء وهي أن الحرب ضد العرب والمسلمين هي الحرب نفسها، منذ أول روم وحتّى آخر روم، فالروم هم الروم، والتتار هم التتار، والمغول هم المغول، وإن اختلفت الوجوه :

«وروما تحاصر أمطار عالمنا، والزنوج يدقون أقمارنا
نحاسا على الجاز. روما تعيد الزمان إلى الكهف. روما
تهب على الأرض، فافتح لمنفاك منفى ...»(35)

وإذا كا «تتار» الماضي يدخلون على خيلهم، فإن «تتار» اليوم يدخلون على خيلنا :

«لو كان جسرا عبرناه. لكنّه الدار والهاوية
وللقمر البابلي على شجر الليل مملكة لم تعد
لنا، منذ عاد التتار على خيلنا»(36).

وحتّى يكون درويش أكثر حضورا، ولا يأخذ دور المعلم أو الملقن، أو السلطوي، وإنما يستمر داخل الحدث وخارجه، فإنّه يقدم وجهة نظره بفنية عالية حين يقول :

---

(35) أحد عشر كوكبا، ص 92.

(36) .أحد عشر كوكبا، ص 91.

«خــذوا أرض أمي بالسيف، لكننــي لنْ أوقع باسمــي
معاهدة الصلح بين القتيل وقاتلــه، لن أوقـــع باسمي
على بيــع شبــر من الشــوك حــول حقــول الــذرة
وأعــرف أنـــي أودع آخر شمـــس، وألتــف باسمــي
وأسقط في النهر، أعرف أني أعود إلى قلــب أمـــي
لتدخل يا سيد البيض، عصرك ... فارفـع على جثتـــي
تماثيل حرية لا ترد التحية، واحفـــر صليب الحديـــد
على ظلي الحجري، سأصعد عما قليل أعالي النشيـد،
نشيد انتحار الجماعات حين تشيع تاريخها للبعيد»[37]

إنّهـا دائرة مكتملة من الجروح والهزائم، كمـا هي دائرة مكتملة من الإبداع الدرويشي. وجع مستمر، وإبداع مستمر، يبدأ مع أول جرح عربي، فردوس يضيع وآخر يتبعه، وكأنما الأرض العربية ملك مشاع ومباح لكل الطامعين والغازين، حتّى لقد ألقي بالإنسان العربي خارج المكان، وحوصر في الزمان الجديد، أو إن شئت قلت في «النظام العالمي الجديد»، مصداقا لقوله :

«ولم يبـق منا سوى زينـــة للخـــراب، وريـــش خفيـــف على
ثياب البحيرات. سبعـــون مليـــون قلـــب فقـــأت ... سيكفـــي
ويكفي، لترجع من موتنا ملكا فوق عرش الزمان الجديد»[38].

من حيث الشكل الخارجي ضم ديوان درويش، «أحد عشر كوكبا» ست عشرة قصيدة إحدى عشرة أعطيت كل قصيدة منها رقما وعنوانا فرعيا، وكان لهذه الإحدى عشرة قصيدة عنوان رئيسي في صفحة

(37) .أحد عشر كوكبا، ص47.

(38) .أحد عشر كوكبا، ص 39.

مستقلة هو [أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي]، وجاء عدد هذه القصائد الفرعية أيضا إحدى عشرة قصيدة، أعطيت أرقاما رومانية تبدأ من رقم [I] وتنتهي بالرقم [XI]، وكل رقم أخذ عنوانا هكذا :

I

في المساء الأخير

على هذه الأرض

II

كيف أكتب

فوق السحاب ؟

III

لي خلف السماء

سماء ...

وهكذا دواليك.

وفي القسم الثاني خمس قصائد لها عناوين فقط دون أرقام، وهي :

[خطبة الهندي الأحمر»

- ما قبل الأخيرة

أمام الرجل الأبيض]،

و[على حجر كنعاني،

في البحر الميت]

و[سنختار سوفوكليس]

و[شتاء ريتا الطويل]،

و[فرس للغريب].

ولست أدري إذا كان هذا الاختيار مقصودا من محمود درويش أن

يأتي عدد القصائد إحدى عشرة قصيدة لتتساوى مع العنوان الرئيسي «أحد عشر كوكبا» أم لا ؟ ولكن المرجح لدي أن هذه القصائد الإحدى عشرة، تشكل قصيدة واحدة ترثي الحاضر، وتبكي على الماضي، وتبرز علاقة الإنسان العربي السيئة بالتاريخ (الزمان) والجغرافيا (المكان)، وتقرب المسافات حتّى لتكاد تتلاشى بين ماضي العرب القريب في الأندلس وحاضرهم المؤلم في فلسطين. وتعزف هذه الإحدى عشرة قصيدة سمفونية خروج العربي من الزمان والمكان أو من التاريخ والجغرافيا. وكأنّه يلتقي مع سميح القاسم في تغريبته :

«نحن غريبان
نحن غريبان
ما من زمان
وما من مكان»(39)

ودرويش يبكي سبعمائة عام من الخيل ليخرج غريبا عن الشام والأندلس، كيف لا ؟» وهو آدم الجنتين فقدهما مرتين !»

وليس محمود درويش ولا سميح القاسم وحدهما مطرودين من المكان ومحاصرين في الزمان، وإنما العالم العربي والإسلامي، كله محاصر وله عدو واحد، وإن اختلفت أسماؤه، فمرة يدخل باسم المغول، وثانية باسم الروم، وثالثة باسم العدو الصهيوني، وكلّه واحد.

وقد رأيت أن أقف على هذه القصائد الإحدى عشرة وقفة متأنّية وبتسلسل، مبرزا ذلك الخيط النفسي المتصل، في غناء محمود درويش الفجائعي. وسابقي على عناوين هذه القصائد وأرقامها كما وردت، لكي أناقشها واحدة واحدة، حتّى أوضح فكرتي التي أشرت إليها من أن ثمة

(39) عن سميح القاسم، في دائرة النقد، دار الجيل، 1992م، ص ص 39 ـ 40.

انسجاما ووحدة عضوية بين هذه القصائد، التي تشكل في النهاية قصيدة واحدة، وأغنية نفس واحدة، تتفجع على ما آل إليه وضع الإنسان العربي.

I

في المساء الأخير
على هذه الأرض

منذ القصيدة الأولى تبدو علاقة (درويش/الفلسطيني/العربي) غير الموفقة بالزمان والمكان، فثمة إحساس حزين وجارف بفقدان المكان، وثمة استعداد دائم للرحيل المفاجئ، حتّى إنّه عبثا يحاول الانسجام أو التأقلم أو إقامة علاقة ودية مع المكان الجديد، يقول درويش :

«في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا
عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها، ههنا ... في المساء الأخير
لا نودع شيئا، ولا نجد الوقت كي ننتهي ...
كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا»[40]

وليس المكان وحده على علاقة عدائية مع (درويش/الفلسطيني/ العربي)، وإنما الزمان أيضا :

«وزمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا
فادخلوا أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا
من موشحنا السهل : فالليل نحن إذا انتصف الليل، لا
فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخير ...»[41]

---

(40) «أحد عشر كوكبا»، ص 9.

(41) المصدر نفسه، ص10.

ولعل هذا الضياع في الزمان، والخروج من المكان، هو الذي جعل محمود درويش يستحضر ضياع الأندلس لا على طريقة التداعي الحر في علم النفس Free association، إذ يستحضر الشيء شبيهه أو نقيضه، ولكن استحضار النقيض هنا له غاية فكرية وفنية لأنّه محكوم من خلال وضعه البنياني التعبيري، فمن خلال هذا الإحساس بالواقع المتردي المؤلم، يستحضر درويش رحلات التيه بكل أشكالها، فيبدأ ذهنه بتفتيق الأسئلة والحوارات في محاولة للتشكيك، بكل ما ورثناه من تاريخ، وآية ذلك أن تاريخنا، منذ الأندلس على الأقل، لم يشهد إلا الرحيل من مكان إلى مكان، دون أن يطل «فارس قادم من نواحي الأذان الأخير». ونظرا لغياب ذلك الفارس العربي المخلص أو المنتظر بدا الشاعر متعبا من حالة الانتظار، وعلى سبيل المفارقة بكل ما تحمل من لذع وسخرية، يدعو درويش الفاتحين الأعداء أن يدخلوا منازلنا، وأن يشربوا خمرنا من موشحنا، يقول درويش :

«شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه
والأسرة خضراء من خشب الأرز، فاستسلموا للنعاس
بعد هذا الحصار الطويل، وناموا على ريش أحلامنا ...»(42)

فأي شيء أوجع من أن تصنع الشاي فيشربه عدوك، وتزرع الفستق فيأكله خصمك، وتهيئ الأسرة، فينعم بدفئها وحرارتها غيرك ؟ !

أعتقد أن لا شيء أوجع من ذلك على النفس إلا سؤال النفس في النهاية :

(42) المصدر نفسه، ص 10.

«وسنسأل أنفسنا في النهاية : هل كانت الأندلس
ههنا أم هناك ؟ على الأرض ... أم في القصيدة ؟»[43]

II

كيـــف أكتـــب
فـوق السحـــاب

في اللوحة الثانية يتعمق إحساس درويش باستحالة تحقيق حلمه، ويتضح ذلك من العنوان «كيف أكتب فوق السحاب ؟». ففي هذا الزمان العربي (النحس) يتخلى الإنسان العربي عن كل شيء، ولم يعد المكان أكثر من أغنية يتفوّه بها النّاس، وليس شيئا ملموسا أو حقيقة معيشة :

«كيف أكتب فــوق السحــاب وصيــة أهلــي ؟ وأهلــي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدوا قلعــة هدموهــا لكــي يرفعــوا فوقهــا
خيمة للحنين إلى أول النخـل. أهلــي يخونــون أهلــي
في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من ذهب»[44]

وحين تصير غرناطة، رمز الأرض العربية المسلوبة، «من ذهب ومن حرير الكلام المطرز باللوز، ومن فضة الدمع في وتر العود»، وحين تصير مبعثا» للحنين إلى أي شيء مضى أو سيمضي»، فإن أسهل شيء هو أن نغنّي لهذه الغرناطة المفقودة مصداقا لقول درويش :

«... غرناطة للغناء فغني !»[45]

إن الغناء هنا يساوي الفجيعة تماما.

---

(43) المصدر نفسه، ص 10.
(44) المصدر نفسه، ص 11.
(45) نفسه، ص 12.

III

لي خلف السماء

سمـــاء

ولكن أين يذهب من يعاديه الزمان والمكان ؟ هل يذهب إلى البحر، كما قال درويش نفسه في الخروج من بيروت :

«وقال رجال الجمارك : من أين جئتم ؟ أجنبا : من البحر. قالوا : إلى أين تمضون ؟ قلنا : إلى البحر. قالوا : وأين عناوينكم ؟ قالت امرأة من جماعتنا : بقجتي قريتي ...»[46]

هذه المرة يختار درويش السماء، ولكن على الرغم من أن له سماءين، إلا أنه ما يزال يلمع «معدن هذا المكان»، إشارة إلى حنينه الجارف إلى المكان. وهو يعرف تماما أن الزمان لا يحالفه مرتين، وهو يشير هنا إلى خروج« آدم من الجنة في أول الأمر» :

«لي خلف السماء سماء لأرجع، لكنني
لا أزال ألمع معدن هذا المكان، وأحيا
ساعة تبصر الغيب. أعرف أن الزمان
لا يحالفني مرتين، وأعرف أني سأخرج من
راتبي طائرا لا يحط على شجر في الحديقة.
سوف أخرج من كل جلدي، ومن لغتي»[47]

وهكذا يدرك درويش استحالة عودته إلى مكان يعيد له «سبعمائة عام من الخيل»، وهو يشير هنا إلى مدة استقرار الخلافة الإسلامية والدولة

(46) حصار لمدائح البحر. عمان : الدار العربية للنشر والتوزيع، 1986 م، ص 218.
(47) «أحد عشر كوكبا»، ص13.

العربية القوية في الأندلس، بل يدرك أنّه سيظل «طائرا لا يحط على شجر في الحديقة» وأخيرا :

«سأخرج بعد قليل
من تجاعيد وقتي غريبا عن الشام والأندلس»[48]

ولعل ذلك هو سبب هذا النفس الحزين الذي يشيع في هذه القصيدة، أو إن شئت قلت في هذا الديوان القصيدة.

IV

أنا واحد
من ملوك النهاية

وحري بمن هجر الزمان والمكان، وطرد من (الجغرافيا والتاريخ) أن يظل «واحدا». وحتّى لا يتبادر إلى الذهن أنّه متفرد، أتبعه بقوله : «من ملوك النهاية»، ولعل أبا عبدالله الصغير آخر حكام الأندلس ماثل تماما في ذهن درويش، فهو واحد من ملوك النهاية الذين يقفزون عن صهوات خيولهم هاربين دون أن يتطلعوا إلى ماضيهم، أو ينظروا حولهم حتّى لا يستذكروا شيئا من التاريخ المجيد :

«وأنا واحد من ملوك النهاية ... أقفز عن
فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة
لا أطل على الآس فوق سطوح البيوت، ولا
أتطلع حولي لئلا يراني هنا أحد كان يعرفني»[49]

(48) «أحد عشر كوكبا»، ص13.

(49) «أحد عشر كوكبا»، ص 14.

وبهذا فقد نسف حاضره وماضيه، ولم يبق له مستقبل يتطلع إليه، ولم يعد يسمع غير خشخشة مفاتيح تاريخه العربي التي انتظرها طويلا دون جدوى :

«أتذكر أني مررت على الأرض، لا أرض في
هذه الأرض منذ تكسر حولي الزمان شظايا شظايا
لم أكن عاشقا كي أصدق أن المياه مرايا،
مثلما قلت للأصدقاء القدامى. ولا حب يشفع لي
مذ قبلت «معاهدة الصلح» لم يبق لي حاضر
كي أمر غدا قرب أمسي»[50]

وإذن فما أجدر من قبل «معاهدة الصلح»، وتخلى عن حاضره وماضيه، أن يودع التاريخ، وألا يسمع غير خشخشة المفاتيح :

«... سترفع قشتالة
تاجها فوق مئذنة الله. أسمع خشخشة للمفاتيح في
باب تاريخنا الذهبي، وداعا لتاريخنا، هل أنا
من سيغلق باب السماء الأخير ؟ أنا زفرة العربي الأخيرة»[51]

ولعل اختيار الشاعر «قشتالة» لترفع تاجها له ما يبرره نفسيا وفكريا، فملك قشتالة ألفونسو السادس كان أول من سقطت في يده مدينة عربية كبرى من مدن الأندلس، هي طليطلة، وكأنه يريد أن يذكرنا بأن التاريخ يعيد نفسه. فهل ستستمر قشتالة في رفع تاجها فوق كل مكان عربي، حتى فوق مئذنة الله.

---

(50) .أحد عشر كوكبا.، ص 15.

(51) .أحد عشر كوكبا.، ص 16.

V

ذات يوم، سأجلس
فوق الرصيف

إنّها لنتيجة حتمية ومنطقية تماما أن من يخرج من (الجغرافيا والتاريخ)، ومن صار واحدا من «ملوك النهاية»، سوف يجلس فوق الرصيف، ويظل يحلم بغرناطته. وهنا يفتح درويش نافذة قديمة جديدة يطل منها على ماضي العرب القريب، على الذكريات التي لم يتبق منها اليوم غير «الدرع القديمة، وسرج الحصان المذهب، ومخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة.

وأما المكان (الجغرافيا) فضاع، وأما الزمان (التاريخ) فمر دون أن ينتبه. يقول درويش :

«خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتمل
بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب
لم تغير حدائق غرناطتي
....
.... لم يبق مني
غير درعي القديمة، سرج حصاني المذهب. لم يبق مني
غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات
مر كل الخريف، وتاريخنا مر فوق الرصيف ... ولم أنتبه»[52].

VI

للحقيقة وجهان
والثلج أسود

(52) «أحد عشر كوكبا». ص ص 17 ـ 18.

الحقيقة على المستوى المنطقي أو العلمي، لها وجه واحد. أما على المستوى (الأدبي / الفني)، فإنّه ليس ثمة حقيقة مطلقة، وإنما الحقيقة نسبية. إن القصيدة بهذا المعنى تعكس نظرة واحدة للأشياء عبر نصّ جمالي متفرد، ومن هنا قيل : إن القصيدة تعين Determine، ولا تشير Refer ، أي تعين حقيقة فنية من صنعها، حقيقة ممكنة، ولا تشير إلى حقيقة عينية في الطبيعة(53).

والشاعر على المستوى الفكري يعرف أن للحقيقة وجها واحدا، ولكنه على المستوى الشعري الابداعي يسبراغوار حالته النفسية أو الوجدانية، فيقبض على ذلك التناقض في الطبيعة وما تحدثه من مفارقات، فيجسدها لنا بصيغة هي أقرب إلى السخرية أو اللامعقول منها إلى المعقول.

فمحمود درويش الذي يرفض «معاهدة الصلح» مع أعدائه غاصبي أرضه على المستويين الداخلي والخارجي، الواعي واللاواعي، يجد أن ذلك يحصل ويحدث، وإذن فلا بأس أن يكون للحقيقة وجهان، والدليل على ذلك أن «الثلج أسود» وكلاهما غير معقول. إن الرفض هنا يأخذ منحى آخر يجسده درويش من خلال هذه الاستعارة التنافرية «الثلج أسود» Oxymor :

«للحقيقة وجهان، والثلج أسود فوق مدينتنا
لم نعد قادرين على اليأس أكثر، مما يئسنا، والنهاية تمشي إلى
السور واثقة من خطاها
فوق هذا البلاط المبلل بالدمع واثقة من خطاها
من سينزل أعلامنا : نحن، أم هم ؟ ومن

(53) انظر : خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، دمشق : اتحاد الكتاب العرب 1974م، ص28.

سوف يتلو علينا «معاهدة الصلح»، يا ملك الاحتضـار ؟»[54].

ويكاد الشاعر يصرح تماما بمخاوفه من هذا السلام المزعوم حين يقول :

«كـل شـيء معـد لنـا سلفـا،

....

فلنسلم مفاتيـح فردوسنـا لوزيـر السـلام وننجـو . .»

وقوله :

«إن هـذا السـلام سيتركنـا حفنـة من غبـار»[55].

VII

من أنـا ...

بعد ليل الغريبة ؟

في هذه اللوحة يتضاعف إحساس الشاعر بالغربة، والضياع، وعدم الاطمئنان إلى أي شيء، فلم يعد يرى معالم طريقه، وبدا خائفا من كل شيء حتّى من لغته. وقد كثف هذه الحالة من الإحساس بالخوف بمجموعة من التساؤلات الشعرية، على هذا النحو :

«من أنا بعد ليل الغريبة ؟ أنهـض من حلمـي
خائفا من غموض النّهار على مرمر الدار، من
عتمة الشمس في الـورد، من مـاء نافورتـي
خائفا من حليب على شفـة التـين، من لغتـي
خائفا، من هواء يمشط صفصافة خائفا، خائفا
من وضوح الزمان الكثيف، ومن حاضر لم يعد

(54) «أحد عشر كوكبا»، ص 19.

(55) «أحد عشر كوكبا»، ص 19.

حاضرا، خائفا من مروري على عالم لم يعد
عالمي. أيّها اليأس كن رحمة. أيّها الموت كن
نعمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من
واقع لم يعد واقعا ...»[56]

واضح أن الحالة الشعرية التي يستمد منها درويش تساؤلاته الموجعة، هي التي جعلته يقدم هذه الصياغة الابداعية المتوهجة التي تضرب عميقا في جذور نفس درويش، التعبير عن الحالة النفسية الحزينة التي تكاد تتفطر ألما على واقعه. ولعل تكرار كلمة «خائفا» ست مرات في سبعة أسطر شعرية يشي بهذه الحالة من التشظي والقلق. وهو فوق ذلك له ما يبرره منطقيا، وله ما يبرره شعريا.

فعلى المستوى المنطقي لا يدري درويش ولا أحد يَدْرِي ماذا تخبئ معاهدة السلام من مستقبل لنا، وعلى المستوى الشعري فإن درويشا يقوم سَواءٌ، عن وعي أم عن غير وعي، بعملية تثوير، إذ يرفض ويتصدى عبر تساؤلاته المرة الموجعة، وقلقه الدائم من عدم معرفته بنهاية الطريق وضبابية الرؤية، حتّى ليتساءل :

«أين الطريق إلى أي شيء ؟ أرى الغيب أوضح من
شارع لم يعد شارعي من أنا بعد ليل الغريبة ؟ [57]

وإذا كان الغريب هو كل من نأى عن أهله ووطنه مفردا، فإن إحساس الشاعر بالغربة هنا يتضاعف وهو يوقع على غربته وخروجه من الجغرافيا، إنّه يوقع على غربته الثانية، بعد أن خسر حصانه على ساحل الأطلسي :

---

56) .أحد عشر كوكبا.. ص 21.

57) .أحد عشر كوكبا.. ص 21.

«كنت أمشي إلى الذات في الآخرين، وها أنذا أخسر الذات والآخرين. حصاني على ساحل الأطلسي اختفى وحصاني على المتوسط يغمد رمح الصليبي في»[58].

VIII

كن لجيتارتي وترا
أيّها الماء

الغريب يطلب المستحيل أو اللامعقول في هذا الزمن الغريب، الزمن الذي انحدرت فيه سبعمائة عام من الانتصارات ليطل عهد التراجعات، وتاريخ المنافي تحت رايات «كولومبوس» مكتشف أمريكا. الزمن الذي يذهب فيه مغول ويأتي مغول آخرون يهلكون الزرع والضرع. وأي شيء أكثر استحالة من أن يكون الماء وترا لجيتارة الغريب ؟ ! إن حضور الجيتارة هنا، بما هي مصدر للعزف على أوجاع الشاعر، وإحساسه بالضياع تفصح عن حالته الجوانية، وما يعتريها من قلق وتهدم :

«من أنا بعد هذا الرحيل الجماعي ؟ لي صخرة
تحمل اسمي فوق هضاب تطل على ما مضى
وانقضى ... سبعمائة عام تشيعني خلف سور المدينة
عبثا يستدير الزمان لأنقذ ماضي من برهة
تلد الآن تاريخ منفاي في ... وفي الآخرين»[59]

وما يضاعف من حزن الشاعر هذه الحالة من «الوعي العاجز» إذا جاز لي التعبير، حيث درويش واع تماما بأسباب حزنه، ولكنه عاجز عن فعل أي شيء. فهو يعي تماما أنّه :

---

(58) «أحد عشر كوكبا»، ص 22.

(59) «أحد عشر كوكبا»، ص 23.

. ... لا مصر في مصر، لا
فاس في فـــاس، والشـــام تنأى. ولا صقر فـــي
راية الأهل. لا نهـــر شـــرق النخيـــل المحاصـــر
بخيول المغول السريعـــة. في أي أندلـــس انتهـــى ؟»[60]

إنّه الوعي الذي يعذب صاحبه !

IX

فـي الرحيـــل الكبيـــر
أحبـــك أكثـــر

مازال الغريب يعزف «أغنية الرحيل» المتمثلة في قوله لمحبوبته : «في الرحيل الكبير أحبك أكثر». وكأن الحب يتناسب مع الرحيل تناسبا طرديا، فكلما كان الرحيل كبيرا كان الحب كبيرا كذلك. وإذا كان الرحيل قد فرض على الإنسان الفلسطيني نصف قرن أو يزيد، حتّى أصبح ميسما أو وسما له. فإن هذا الذي يحدث من ترتيب لمعاهدة سلام متوقعة (وقد حصلت) ما هو إلا الرحيل الكبير، لأنّه هذه المرة رحيل باختيارنا، وهو ما أعنيه بقولي «خروج من الزمان والمكان». ولعل الغناء هنا مرادف للفجيعة وهو يساوي البكاء :

«خفت الأرض إذن ودعت أرضها. خفـت الكلمـات
والحكايات خفت على درج الليل. لكن قلبي ثقيـــل
فاتركيه هنا حول بيتك يعوي ويبكي الزمان الجميل
ليس لي وطن غيره، في الرحيل أحبك أكثـــر»[61]

---

(60) .أحد عشر كوكبا. ص 24.
(61) .أحد عشر كوكبا. ص 25.

إن الأحساس النفسي العميق بالحزن هو الذي يخلق الحالة الشعرية ويفصح عنها عبر إثارة نقيضها، فتصبح الأرض خفيفة، في حين قلب الشاعر ثقيل. لعله قلب صب أخذت من بين يديه محبوبته قسرا، فليس له إلا أن يعوي ويبكي الزمان الجميل». ولعل كلمة «يعوي» بما تحمله من أبعاد نفسية وأخلاقية، تشي باستحالة أن يحقق هذا الغيب شيئا من عوائه. إنّه عواء يذهب في الخلاء، ولا يسمعه أحد، وإن سمعه فلا يلتفت إليه.

X

لا أريد من الحب
غير البداية

في اللوحة قبل الأخيرة يصبو (الشاعر / الغريب) إلى أول الحب، فأول الحب، وقطفته الأولى، هما الأبقى، ولعله يرنو إلى غرناطته الضائعة، وإلى حيفائه وكرمله :

«لا أريد من الحب غير البداية، يرفو الحمام
فوق ساحات غرناطتي ثوب هذا النهار»[62]

والشاعر هنا يبدو عاشقا عذريا[63] يريد أن يحتفظ بهذا العشق الفطري لكل أرض عربية، من خلال احتفاظه بهذه الطاقة الهائلة من أول الحب وقطفته الأولى. إنّه يريد الاحتفاظ بالجانب الفعال من الحب الأول، دون أن يتعداه إلى ما بعده، حتّى لا تفتر عواطفه نحو محبوبه، فهو يأخذ من اللحظة الأولى صدقها، وشجاعتها، وفعاليتها، وسموها، ونقاءها[64].

---

(62) المصدر نفسه.

(63) يرى شاكر النابلسي أن درويش شاعر عذري، وأن عذريته تختلف عن عذرية شعراء الماضي، فسمى هذه العذرية بالعذرية الثورية أو الجديدة. وهذه العذرية هي التي تمده بطاقة عاطفية تغذي الشاعر وتزيد من قوته وعنفوانه.
(انظر : مجنون التراب، ص 475، ص 485).

(64) انظر : مجنون التراب، ص 485.

XI

الكمنجات[65]

وتشاء عبقرية درويش الشعرية أن يختتم هذه اللوحات الإحدى عشرة، والتي هي في الحقيقة أغنية واحدة، بقصيدة عنوانها «الكمنجات» ليشي باكتمال الأغنية الفجيعة. ولعل اختيار الكمنجة له ما يبرره على مستوى الوعي والعقل الباطن على حد سواء. والكمنجة أو الكمان من أهم آلات العزف الوترية ذات القوس، التي انتقلت مع العرب إلى الأندلس، وقد تقدمت هذه الآلة بفضل العرب. وهي مطورة عن آلة الرباب ذات الوتر الواحد التي أوجدها العرب في القرون الأولى بعد الميلاد. وقد أخذوا في تحسينها على مر العصور حتّى أصبحت بعد مدة وجيزة ذات أربعة أوتار. وقد انتشرت وعمت أوروبا في القرن الرابع عشر.

ومن أهم ميزات هذه الآلة، عدا كونها عربية الأصل، قَوْلُ هايني الفيلسوف الألماني : «الكمان آلة لها أمزجة البشر، تتكلم بشعور العازف بها وتكشف أسرار عواطفه، وتنقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات، وذلك لأنّه يضعها أثناء عزفه عليها على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه[66].

---

(65) أول ما يلفت قارئ قصيدة «الكمنجات» قضية إملائية ربما كان لها معنى، وهي اثبات همزة القطع فوق (آل التعريف) في كلمة الكمنجات هكذا [ألكمنجات]، وتتكرر عشرين مرة وهي مثبتة. ولعل إثبات هذه الهمزة، التي هي في الأصل همزة وصل، إذ الأصل فيها عدم إثبات الهمزة مع حق القارئ أن يقرأها همزة قطع لأنها لم تقع في درج الكلام، وليس بمقدور أي قارئ أن يبتدئ بالساكن، له مغزى ما. لعله يعبر عن حالة الشاعر النفسية الحزينة التي أدركت القطيعة بين الماضي والحاضر. ولكنها مستسلمة لهذا القدر / الواقع، وإن تكن رافضة له على المستوى الداخلي. فأراد أن يحدث هذه القطيعة حتّى في «القراءة» والرسم الإملائي، ليبدأ الغناء بالفجيعة، هكذا : ألكمنجات تبكي ...

(66) انظر : سليم الحلو، الموسيقى النظرية، بيروت : دار مكتبة الحياة، 1972م، ص 166.

(والكمنجة / الكمان) هي بين أنواع فصيلتها بمثابة ما يسميه الفرنج في علم الموسيقى [سوبرانو أول]، وهو الصوت الحاد من أصوات النساء[67] وإذا تذكرنا ما قاله مانويل كانو[68] أستاذ الفلامنكو بالمعهد الموسيقي لغرناطة من أن استعمال الكمان كان شائعا في الأندلس في العصور العربية المتأخّرة، وأخذنا بعين الاعتبار صفات هذه الآلة العربية وقدرتها على نقل الانفعالات والعواطف، أدركنا دقة اختيار محمود درويش هذه الكمنجات لتعزف آخر لحن جنانزي في اللوحة الأخيرة من قصيدته «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي». يقول درويش :

«الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس
الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود
الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود»[69]

وهكذا يكرر كلمة الكمنجات عشرين مرة في عشرين سطرا شعريا، ولكن بصيغ تعبيرية مختلفة، تدل في مجملها على إحساس درويش بضياع زمان العرب ومكانهم، ولكن هذه المرة عبر بوابة الأندلس، وكان هذه الآلة الجميلة الحزينة التي أهديناها نحن العرب للحضارات الأخرى تأتي اليوم لتقتص منا وتعزف لحن نهايتنا :

«الكمنجات تتبعني، ههنا وهناك، لتثأر مني
الكمنجات تبحث عني لتقتلني، أينما وجدتني»

(67) المرجع نفسه، ص 167.
(68) انظر : عبد العزيز عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية المغربية، الكويت : عالم المعرفة 1988م، ص 242.
(69) أحد عشر كوكبا، ص 29.

وهذه «الكمنجات» هي الشاهد والضّحيّة !

«الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي مع الغجر الذّاهبين إلى الأندلس»[70]

إن هذه الخاتمة الموفقة والتي تقوم على التجريد الفلسفي، فتشي أكثر مما تخبر، وتوحي أكثر مما تعلم، لتذكرنا بخاتمة أخرى لمحمود درويش في قصيدته «مديح الظل العالي» في سطوره الشعرية السبعة التي اختتم بها رائعته الملحمية بقوله :

1. «يا سيد الكينونة المتحولة ؟

2. يا سيد الجمرة

3. يا سيد الشعلة

4. ما أوسع الثورة

5. ما أضيق الرحلة

6. ما أكبر الفكرة

7. ما أصغر الدولة ! ...»[71]

لقد كثّفَ محمود درويش، كما شأنه دائما رحلة المعاناة الفلسطينية بكلمات قليلة، ولكن إيحاءاتها كبيرة، فكأن الجملة الشعرية الأولى عنوان ومفتاح للجمل الأخرى : الكينونة المتحولة، بعدها تبدأ الشرارة الأولى أي الجمرة، ثم الشعلة، فالثورة، ومنها تنطلق رحلة المعاناة الطويلة في أرجاء

---

(70) أحد عشر كوكبا.، ص 31.

(71) حصار لمدائح البحر، ص ص 173 ـ 174.

النفس الضيقة في قاموس العظماء من قواد الشعوب ومعلمي الأجيال، فتصطدم أفكارهم الكبيرة بضيق المدار ومحدودية المكان[72].

وإذا كان درويش في هذه الخاتمة يشكو فلسفيا من ضيق المدار ومحدوديّة المكان، إلا أنّه لم يفقد الأمل بعد، وهو يخرج من بيروت متسائلا :

«بيروت ! من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة»[73]

أقول : إذا كان الأمر كذلك في «حصار لمدائح البحر»، فإن نظرته اختلفت تماما في «أحد عشر كوكبا»، إذ لم يعد يرى في الأفق ما يجعله يواصل السفر في الدروب التي قد تؤدي وقد لا تؤدي إلى قرطبة»[74]. وكأن حلمه بالوصول إلى المكان قد ذهب في ظلمة الغياب والضياع :

«لم يبق في صوتنا طائر واحد للرحيل إلى
سمرقند أو غيرها ...
ولا صوت يصعد لا صوت يهبط، بعد قليل
سنفرغ آخر ألفاظنا في مديح المكان، وبعد قليل
سنرنو إلى غدنا، خلفنا، في حرير الكلام القديم
وسوف نشاهد أحلامنا في الممرات تبحث عنا»[75]

---

(72) ياسين الأيوبي، فصول في نقد الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989م، ص207.

(73) حصار لمدائح البحر، ص93.

(74) حصار لمدائح البحر، ص202.

(75) «أحد عشر كوكبا»، ص97.

وهكذا يتكسر الحلم الجميل في السير نحو الوطن المكان، ليواصل العربي خروجه من المكان والزمان، مناديا بأعلى صوته، ومعلنا تلاشي الحلم القومي ورموزه :

«أنا العربي الذي لم يكن
أنا العربي الذي لم يكن»[76]

يبدو محمود درويش في شعره وفكره أقرب إلى الفلسفة المثالية في تصوره للمكان وإحساسه بالزمان. تلك الفلسفة التي تعتبر الذات أساسا في نظرتها للكون والوجود، وأنّه لا وجود للشيء خارج حدود الذات الإنسانية. يقول درويش :

«ليس المكان مسافة فحسب ...
إنّه حالة نفسية أيضا
ولا الشجر شجر ...
إنّه أضلاع الطفولة»[77]

ومن هنا لم يعد الوطن يتمثل بصورته الحقيقية وكونه أما أو أرضا محدودة بحدود جغرافية معينة، وإنّما ثمة وطن صنعه درويش شعريا، وطن مشيد في الشعر رسم الشاعر حدوده، وجغرافيته، وتضاريسه، ومداخله، وحدائقه، وبرتقاله، وعنبه، وزيتونه، وتينه، ولوزه، وزعفرانه، وسفرجله، وبنفسجه ... حتّى لقد غدا هذا الوطن، بله كونه وطنا حقيقيا مفقودا، حالة ذهنية ونفسية لها امتداداتها الإنسانية والجمالية.

ولعل الابداع الدرويشي في هذا الديوان وفي غيره من إنتاج درويش، يبزغ من خلال هذا الجدل بين تاريخين : تاريخ الشاعر

---

(76) «أحد عشر كوكبا، ص98.

(77) يوميات الحزن العادي، بيروت : دار العودة، 1984م، ص40.

الشخصي، والتاريخ الموضوعي المدوّن. وهذا الجدل يتم أساسا في الزمن الشعري أو النفسي، وليس خارجه. ومن هنا فقد ارتقى هذا الديوان في صياغة الراهن صياغة أدبية وإبداعية من خلال شفافية الغناء، ومحافظته على بعض عناصر الملحمية، كالنفس الشعري الممتد، والصور الشعرية النامية أو المركبة. درويش يقدم لنا في هذا الديوان بنائية فنية عالية للنّص والصورة معا عن طريق الشكل «التراكمي»، أي حشد الصور على نحو يذكرنا بالمونتاج السينمائي، وليس عن طريق إيجاد منطق سببي ترابطي، وهو ما سمي في النقد الحديث بالشكل «التكاملي». ولا أعني هنا، الفصل بين الشكل والمضمون، وإنما أفهم الشكل هنا على أنّه جماع التقنية والأسلوب، أو هو المضمون متجسد في شكل[78].

ودرويش، من الناحية الفنية متمكن من لغته، التي ربما لم يبق غيرها مما يؤكد على هويته العربية، مطوع لأدواته الفنية، متمكن من التراث السابق بدءا بالشعر الجاهلي فالإسلامي أمويا وعباسيا وقمته المتنبي، ومرورا بالإحيائيّين، وانتهاء بالمجددين. فهو صاحب ذوق مثقف، جعله يؤسس دون شك لمسار متطور في الشعر العربي المعاصر. ولعل ثقافته الفكرية والفنية هي التي جعلته يتخطى التخوم السائدة فنيا، فيستعصي على النمذجة أو القولبة. فعلى الرغم من امتلاء معجم درويش في هذا الديوان، وربما في غيره، بالسجون، ومحطات القطارات، والهنود الحمر، والأسياد البيض، إلا أنّه لم يطغ فيه السياسي على الابداعي والجمالي، بل استطاع أن يقدم لنا الأول إبداعا ودهشة وتوهجا، من خلال صور شعرية نامية وأصيلة ومبتكرة، مصداقا لمقولة باشلر الذي يرى أن الصورة

---

(78) انظر : خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، ص ص 32 ـ 33.

الشعرية هي بث واع تقوم به نماذج وأنماط أصلية، لا شعورية عن طريق الخيال[79].

وقد حافظ درويش في هذا الديوان على سعة تأمله وفهمه الخاص للطبيعة والكون، وهذه خصوصية لا يمكن تجاهلها فيه. وهو تأمل يمده بفيض من الشعرية المتمثلة في خلق التوتر غير المجاني، والدهشة، وخلق الحس بالمفاجأة، وقدرته على القبض على التناقض أو المفارقة وتوظيفه شعريا. ودرويش، وهو صاحب قضية معروفة لم يقف في هذا الديوان عند حدود قضيته، ولكنّه استطاع أن ينفذ بحسه الإنساني من قضيته إلى قضية الإنسان بعامة، ومن البقعة الجغرافية الضيقة إلى العالم. هذا الحس الإنسانيّ الذي يجعله ينحاز إلى الحضاري والجمالي والثقافي، فينحاز إلى «سوفوكليس» و«يوربيدس» كرموز للثقافة الإنسانية. ويطلب أن «يقتل على مهل تحت زيتونته مع لوركا». وينحاز إلى الإنسان فيختار الوقوف مع الهندي الأحمر ضد الرجل الأبيض، لأنّه يرى الأول : قتيلا، وضحية، وبريئا، في حين يرى الثاني : قاتلا، وغازيا، وضيفا ثقيلا على المكان، لم يفسح المجال للمضيفين أن يجلسوا. إن هذه الحساسية الإنسانية التي يتمتع بها درويش هي التي جعلته يبدع هذه الصور المدهشة، فيحلق في سماء الشعرية العربية المعاصرة، حين يقول مخاطبا الأبيض :

ستنقصكم أيّها البيض، ذكرى الرحيل عن الأبيض المتوسط،
وتنقصكم عزلة الأبدية في غابة لا تطل على الهاوية
وتنقصكم حكمة الانكسارات، تنقصكم نكسة في الحروب
وتنقصكم صخرة لا تطيع تدفق نهر الزمان السريع
ستنقصكم ساعة للتأمل في أي شيء لتنضج فيكم

---

(79) انظر فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا، ص96.

سمـــاء ضروريـــة للتـــراب ...
سينقصكم يوربيدس يوما، وأشعار كنعان والبابليـــين»[80]

بهذا النفس الإنساني والجمالي والحضاري يشدو درويش منحازا إلى كل مــا هو إنســاني أنى كـان مـصـدره. تلك الإنسـانية التي تجعله أشـد ضراوة في مواجهة الظلم الانساني بأشكاله المختلفة. حتّى إنّه ليتعاطفُ مع العشب والشجر إلى درجة التوحد، فيخاطب السيد الأبيض الذي قتل العشب والشجر ليزرع مكانه آلة صماء :

«يا سيد الخيل ! علـم حصانــك أن يعتــذر
لــروح الطبيعـــة عما صنعــت بأشجارنــا
آه ! يــا أختـــي الشجـــرة
لقد عذبـوك كمـا عذبونـــي
فــلا تطلبـــي المغفـــرة
لحطــاب أمــي وأمــك»[81].

ودرويش في «أحد عشر كوكبا» ليس منقطعا عن مجمل إنتاجه، ولكن فيه تطورا فنيا واضحا في لغته، وصوره، ورموزه. (فالروم، والتتار، والبحر، والأرض، والأبيض، وريتا)، كلّها رموز فنية غير منقطعة عما سبقها ولكنها نامية ومتطورة فنيا، بما يحتاج معه إلى دراسة متأنّية. بيد أنني سآخذ مثالا واحدا هنا أو مثالين، لأوضح الفرق في صياغة الرمز بين ما مضى وبين ما هو قائم الآن. فقد قال درويش عن «الروم» في قصيدته «عاشق من فلسطين» :

(80) «أحد عشر كوكبا»، ص 41.
(81) «أحد عشر كوكبا»، ص ص 37 ـ 38.

«خيــول الــروم أعرفهــا
وإن يتبــدل الميــدان»[82].

ولكنه يقول في «أحد عشر كوكبا»:

وروما تحاصر أمطار عالمنا، والزنــوج يدقــون أقمارنــا
نحاســا على الجــاز
روما تعيد الزمــان إلى الكهــف. روما تهــب على الأرض،
فافتتــح لمنفــاك منفــى»[83]

فواضح أن الصورة هنا أكثر خصبا وعمقا وفيها ثقافة فكرية. ففي حين اكتفى في السابق بهذا الوصف الذي هو أقرب إلى السردية والمباشرة، فإنّه هنا يرى «روما» على حقيقتها تدعي الحضارة والحرية، ولكنّها تفعل ما يعيد الزمان إلى الكهف، فما على الإنسان المنفي إلا أن يفتح منفى آخر حتّى يهرب من الحصار. وهي صورة لها حضورها الإيقاعي الرّاقي والجميل الذي يضيف له تكرار «روما» ثلاث مرات في أقل من أربعة أسطر إحساسا بالفاجعة لدى المتلقي لا يقل عن حصار «روما» لكل شيء يقول درويش في قصيدته «ريتا والبندقية».

«بين ريتــا وعيونــي ... بندقيــة
والذي يعرف ريتا، ينحني ويصلي
لإلــه في العيــون العسليــة»[84]

(82) ديوان محمود درويش. بيروت: دار العودة، ط 8، 1981م، ص79.
(83) .أحد عشر كوكبا، ص92.
(84) آخر الليل، 1968م، ص45.

ولكنّه يقول في «ريتا»، في هذا الديوان الأخير وعلى لسانها :

«إنني ولدت لكي أحبك
وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبك
ووجدت حراس المدينة يطعمون النار حبك
وأنا ولدت لكي أحبك»(85)

ففي الصورة الأولى نجد الشّاعر لا يجازف بكل أوراقه مع ريتا، ولكنّه يكتفي بالأشارة إلى أن ما بينهما من مسافة هو كبير جدا ويتمثل في البندقية. فهو يأنس لها كانسان، ولكن ما يمنعه الاقتراب أكثر كونها رمزا للغاصب والمعتدي ومحتل الأرض، وكل ذلك يتمثل في الصهيونية.

أما اللوحة الثانية، وهي أكثر جمالا ونضجا من الأولى، فإن إحساس درويش الإنساني بأن (العرب، الفلسطيني، اليهودي) كلّهم أبناء إبراهيم جعله يقترب من «ريتا» أكثر. فينطقها بحبه كإنسان أولا، وكصاحب حق ثانيا، وجعلها تتخلى حتّى عن أمّها التي أصرت على لعن الفلسطيني والعربي دون سبب. فالصورة هنا، فيها خصب، وتشع بحضور للموهبة المهذبة المصقولة المدربة، التي تستعصي على النمطية، وإنّما تكسرها دائما نحو الأكثر جمالا وإبداعا وإثارة للدهشة، محققة ملامح الشعرية العربية.

(85) «أحد عشر كوكبا»، ص84.

أما فاعلية الايقاع[86]، في هذا الديوان، فتنبع من حدي الإيقاع الخارجي، متمثلا في الوزن، والقافية، والتكرار، والايقاع الداخلي، ويتمثل في ذلك التتابع التصاعدي المنظم القابل للقياس من حيث الحركة والسكون. وهو شبيه بما أطلقت عليه الفيلسوفة سوزان لانجر : «بناء توترات جديدة عن طريق حل توترات سابقة، وليس من اللازم أن تكون هذه الموجات الايقاعية على وتيرة زمنية واحدة لا تتغير»[87].

وقد استخدم الشاعر، في ديوانه، تفعيلات البحور الصافية، وهي :

1 ـ (فَاعِلُنْ ـ ب) من المتدارك، وزحافاتها الجائزة : (فعلن ب ب ـ مخبونة، وفعلن ـ ـ مقطوعة).

وقد استخدم هذه التّفعيلة في الإحدى عشرة قصيدة الأولى، بما يؤكد ما ذهبت إليه من أنّها تشكل قصيدة واحدة، موضوعيا، وإيقاعيا. ولعل هذا الاختيار لهذه التفعيلة، بالذات، يتناسب ونفسيته القلقة، وهو يرثي المكان الذي يكرر سقوطه، وبخاصة إذا ما تذكرنا أن وزن المتدارك الذي سماه القدماء (ركض الخيل) و(الغريب)[88]، لم يكن مجرد قالب خارجي أو عامل شكلي بحت، بل كان جزءا لا يتجزّأ من الحركة المطلوبة للبناء الداخلي للقصيدة.

---

(86) تتحدث عن الايقاع هنا، بوصفه ظاهرة صوتية لغوية له قيم جمالية وتعبيرية، فما هو صوتي لغوي ليس خلوا من التعبير، وبخاصة في توحده مع النّص الشعري. فهو ليس علاقة شكلية موسيقية في النّص بل هو إيقاع يحمل معناه، وقيمته، ويتواشج مع النّص بطريقة لا تقبل الفصل.

(انظر : عبد اكريم الناعم، في أقانيم الشعر، دمشق : مطابع دار العلم، 1991م، ص235.

(87) S. Langer : Feeling and form (New York : Charless Schribners Sons, (1953) p.127.

(88) الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، 1979م، ص 196.

2 ـ (فعولن ب ـ ـ) من المتقارب وزحافاتها الجائزة، وقد استخدمها في ثلاث قصائد من الخمس المتبقية.

3 ـ متفاعلن (متفاعلن ب ب ـ ب ـ) من الكامل وزحافاتها الجائزة، وقد استخدمها في القصيدتين الثانية والرابعة.

وقد ظل محمود درويش في معظم قصائد الديوان يمزجُ بين السردي والغنائي، محافظا على تلك الحرارة الشعورية، عبر جملة شعرية دائرية حققت كثيرا من الانسجام والتناسق.

أما التكرار فهو الظاهرة الأكثر بروزا في هذا الديوان، وبخاصة تكرار المفردات، وتكرار الجمل. وأمثلته كثيرة، فمن تكرار المفردات :

«خائفا من حليب على شفة التين، من لغتي
خائفا من هواء يمشط صفصافة خائفا، خائفا

من وضوح الزمان ... خائفا من مروري على عالم ...»[89].

ومن تكرار الجملة :

«إذا كان هذا الخريف النهائي، فلنعتذر ...
وإن كان هذا الخريف النهائي، فلنتحد ...
وإن كان هذا الخريف النهائي، فلنبتعد ...
وإن كان هذا الخريف النهائي، فلنختصر ...»[90]

---

(89) .أحد عشر كوكبا، ص21، وانظر تكرار كلمة (نامي) ومشتقاتها، ص78، وكلمة (روما)، ص92، وغيرها.

(90) .أحد عشر كوكبا، ص ص 66 ـ 69، وانظر تكرار الجمل في الديوان نفسه : ص ص 68 ـ 69، ص ص 69 ـ 73، ص72.

إن هذا التكرار عدا كونه يشكل ثوابت غنائية تميز الشعر من النثر، يشير إلى تطور النفس الشعري الدرامي، وله دلالات كثيرة، منها : التأكيد على أهمية اللحظة الواحدة، وتشظيها إلى آلاف اللحظات، أو أهمية الموقف، أو أهمية الفعل أو الاسم في بناء الموقف وتطوره، وأحيانا أهمية الروى في ضبط الإيقاع العام. كما يسهم التكرار في كثير من الأحيان، في إشراق زمن القصيدة الأسطوري المتّشح بالملحمية، وذلك عن طريق تكريس الحركات الايقاعية، وخلق الحس بالمفاجأة ...[91].

أمّا الجمل الشعرية الطويلة الممتدة أو الدائرية، فهي سمة واضحة في هذا الديوان، وفيما سبقه من دواوين، فهي تنحو في كثير من الأحيان إلى الاستدارة، والالتفاف حيث تبني نفسها أساسا حول الجملة الطويلة، المليئة بالفواصل، لتستوعب أكثر من نقطة واحدة تتداخل في الجملة أو تمتد على أطرافها[92].

أما الإيقاع الداخلي، فقد بدا من خلال عدة ظواهر إيقاعية، مثل : التماثل الصوتي للحروف، وأمثلته تجل عن الحصر[93]، والتوازي الايقاعي الذي يقوم على التناقض أو التّقابل بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية، ومنها قوله :

«ولا صوت يصعد، لا صوت يهبط ...»[94]

---

(91) انظر : مجنون التراب، ص652.

(92) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م، ص168.

(93) انظر : .أحد عشر كوكبا.، ص84، (تكرار حرف الكاف، وحرف الحاء، بشكل لافت وجميل)، وكذلك : ص46، حرف الحاء يتكرر خمس عشرة مرة، مشكلا ذلك التماثل الصوتي المدهش.

(94) .أحد عشر كوكبا.، ص97.

وقولـــه :

«ونظـــرت تحـــت،
نظـــرت فـــوق،
نظـــرت حـــول،
فلـــم أجـــد
أفقا لأنظر، لم أجد في الضوء إلا نظرتي»[95].

وتلعب هذه المظاهر الإيقاعية، دورا مهما في تطوير القصيدة، وتكشف عن إمكانات متجددة، وغير محصورة، وأحيانا غير متوقعة في الترنيمات التجاوبية للموسيقى. ولعل ذلك هو سر من أسرار حضور تلك الإيقاعية المتميزة لدى درويش.

بسّام قطّوس

---

(95) .أحد عشر كوكبا، ص85. وانظر .ص83، ص95.

المصادر والمراجع

أ) العربية :

1 - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي، الكويت : المجلس الوطني للثقافة، 1978م.

2 - اعتدال عثمان، إضاءة النّص، بيروت : دار الحداثة، 1988م.

3 - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م.

4 - حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، الإسكندرية، 1980م.

5 - خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، دمشق، 1974م.

6 - شاكر النابلسي، مجنون التراب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م.

7 - سليم الحلو : الموسيقى النظرية، بيروت، 1972م.

8 - عبد الاله الصايغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، العراق، 1982م.

9 - عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، بيروت، 1973م.

10 - عبد العزيز عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية المغربية، الكويت، 1988م.

11 - علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، الإسكندرية، 1984م.

12 - محمود درويش، - أحد عشر كوكبا، بيروت، 1992م.

13 - محمود درويش، - ثلاث شهادات شفوية، قبرص، 1983م.

14 - محمود درويش - حصار لمدائح البحر، عمان، 1986م.

15 - محمود درويش - هي أغنية ... هي أغنية، بيروت : 1986م.

16 - ياسين الأيوبي، فصول في نقد الشعر العربي الحديث، 1989م.

ب) المترجمة

17 - بوخنسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة محمد عبد الكريم، ليبيا - طرابلس، 1389هـ.

18 - ت.ج.دي بور، تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، 1957م.

19 ـ جاستون باشلر، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بغداد : دار الحرية، 1980م.

20 ـ هانز مايرهوف. الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، القاهرة : مؤسسة سجل العرب، 1972م.

21 ـ ولترستيس، الزمان والأزل، ترجمة زكريا ابراهيم، بيروت، 1980م.

ج) الأجنبية :

S. Langer. Feelig and form (New York : Charless Schribners Sons, (1953)).

د) المجـلات :

ـ الأديب المعاصرة العراقية، العدد الرابع عشر، تشرين الثاني، 1975م.

ـ الثقافة العربية الليبية، العدد الرابع، السنة الثالثة، نيسان، 1976م.

لويس عوض ناقدا
في «الاشتراكيّة والأدب»

فاروق العمراني

يعتبر لويس عوض[1] (1915 ـ 1990) أحد الوجوه البارزة في الثّقافة العربيّة المعاصرة تشهد غزارة مؤلّفاته على خصوبة تفكيره وثراء اهتماماته وتنوّع مشاغله. ولكنّ الميدان الذي فيه يتجلّى نشاطه الواسع

---

(1) ولد لويس عوض في الخامس عشر من شهر جانفي سنة 1915 في قرية سارونا (إقليم منيا بمصر العليا). حصل على الشهادة الابتدائية سنة 1926 وعلى الباكالوريا سنة 1931 والتحق بجامعة القاهرة وانتسب إلى كلية الآداب (قسم اللغة الانقليزية) فتحصل على «الليسانس» سنة 1937 وعلى «شهادة الماجستير» من جامعة كمبريدج سنة 1940 ثمّ على «الدكتوراه» من أمريكا سنة 1953. اضطلع بالتدريس بالجامعة المصريّة منذ سنة 1940 إلى أن أقيل منها صحبة مجموعة كبيرة من الأساتذة إثر أزمة «فبراير 1954». ولم يعد إليها منذ ذلك الوقت. فعمل بالصحافة (في جريدتي الجمهوريّة والأهرام) وتقلب في وظائف إداريّة بوزارة الثقافة. سجن في مطلع سنة 1959 مع عدد كبير من المناضلين الشيوعيين وافرج عنه في جويلية سنة 1960.

ولويس عوض غزير الإنتاج متنوّعه بلغ عدد تآليفه ما بين موضوع ومترجم تسعة وأربعين كتابا شملت ميادين عدّة منها : النقد الأدبي والثقافة وتاريخ الأفكار والدّراسات الأدبيّة والفنية والسياسية وآخر ما صدر له قبيل وفاته : «أوراق العمر : سنوات التكوين» سنة 1989 وهو كتاب في السيرة الذاتيّة ولم يمهله الموت لإصدار بقيّة الأجزاء فتوفي سنة 1990.

وإسهامه الكبير هو، في رأينا، ميدان النقد الأدبي. فبه استهلّ حياته الفكريّة وبفضله انتشر اسمه وذاع بين النّاس وفي المحافل الثقافيّة.

وقد كان للويس عوض دور ريادي في مسيرة النقد العربي الحديث ولا سيّما في إرساء معالم المدرسة الواقعيّة منذ الأربعينيّات. فقبل سنة 1955 وهي السنة التي ظهر فيها كتاب «في الثقافة المصرية»[2] لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، ذلك الكتاب الذي يؤرّخ لظهور المدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة في النقد العربي الحديث[3]، كان عوض قد أصدر سنة 1947 ترجمته لمسرحيّة «شيلي» (Shelley 1792 ـ 1822) «بروميثيوس طليقا»[4] (Prometheus unbound) أي إثر عودته من أنقلترا إلى وطنه متحصّلا على شهادة الماجستر في الآداب من جامعة كامبريدج Cambridge[5].

وما يهمّنا في هذا الكتاب ليس النّص المترجم في حد ذاته بل المقدّمة التي وضعت له. ففيها ـ وهي تقع في اثنتين وثمانين صفحة ـ

(2) ظهرت طبعته الأولى سنة 1955 في القاهرة عن دار الفكر الجديد (تقديم حسين مروة). وبعد ثلاث وثلاثين سنة طبع طبعة ثانية في الرّباط (دار الأمان) سنة 1988 تلتها طبعة ثالثة في القاهرة سنة 1989 عن دار الثقافة الجديدة وقد امتازت هذه الطبعة الثالثة بمقدمة جديدة للنّاقدين بعنوان : «هذا الكتاب أين نحن منه اليوم وأين هو منّا ؟».

(3) انظر : فاروق العمراني : تأثير الواقعيّة الاشتراكيّة في النّقد العربي الحديث. الجزء الأوّل الفصل الثاني من الباب الأوّل. ص ص : 212 ـ 217. وهو بحث مرقون أعده صاحبه لنيل «دبلوم التعمق في البحث» تحت إشراف الأستاذ توفيق بكار. وناقشه في كلية الآداب بالجامعة التونسيّة في جويلية سنة 1990.

(4) شيلي : بروميثيوس طليقا. ترجمة الدكتور لويس عوض. القاهرة مكتبة النهضة المصرية. سلسلة الروائع المائة عدد 6. وطبع طبعة ثانية عن الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. القاهرة سنة 1987.

(5) عنوان رسالته : The theory and Practice of Poetic Diction. M. Litt. Dissertations. Cambridge Univerity.

سطر لويس عوض منهجه النقدي من خلال مسرحيّة شيلي وتفسير أبعادها فدعا إلى ربط الظاهرة الأدبيّة بالمجتمع، وبمعنى أدقّ بالوضع الاقتصاديّ للمجتمع في الفترة التي برزت فيها الظّاهرة الأدبيّة للوجود. فلا سبيل في رأيه إلى فهم المدرسة الرّومنطيقيّة التي إليها ينتسب شيلي «إلاّ إذا درسنا حالة انقلترا في عصر الانقلاب الصّناعي»[6] وإلاّ إذا نظرنا في طبيعة العصر الذي أنجب الشعراء الرّومنطيقيّين وذلك قبل البحث في خصائص شعرهم «فتظهر عندئذ الصّلة بين الشّاعر وعصره واضحة للعيان»[7].

وهكذا راح لويس عوض يحلّل ما بين «الانقلاب الصّناعي» و«الحركة الرومنطيقيّة» من صلات قائمة وطفق يدرس العصر دراسة المؤرّخ الدقيق مهتمّا بالخصوص بظهور الطبقة المتوسّطة المعروفة بالطبقة البرجوازيّة محلّلا فلسفتها الفرديّة مبيّنا كيف أنشأت هذه الطبقة مفكّريها الأحرار[8] و«أدبها» المعبّر عن طموحاتها والمصوّر لرغباتها وتطلّعاتها. كما انتقد أولئك الذي فصلوا الحركة الرومنطيقيّة عن سياقها التّاريخي فلم يتفطّنوا إلى جوهرها المتمثّل في كونها التعبير الأدبيّ عن الحركة البرجوازيّة وعن روح الطبقة المتوسّطة[9].

وهكذا نحا لويس عوض في تفسيره للظّاهرة الأدبيّة وتعليل نشأتها منحى تاريخيا مستقصيا جذور الرّومنطقيّة في التحوّلات التّاريخيّة

(6) بروميثيوس طليقا (طبعة 1947). ص : 1.

(7) بروميثيوس طليقا (طبعة 1947) ص : 2.

(8) استشهد لويس عوض بـ : روسو J.J.Rousseau (1712 ـ 1778) الذي هزّ الفكر الأوروبي في النّصف الثاني من القرن الثامن عشر بكتابه «العقد الاجتماعي». وبـ : وليم قودوين W.Godwin (1836 ـ 1856) صاحب كتاب «العدالة السياسية». وبـ : توم بين T.Paine (1737 ـ 1809) صاحب كتاب «حقوق الإنسان». انظر : ص29.

(9) بروميثيوس طليقا. ص : 52.

الكبرى التي حصلت ومتلمّسا جذور الفكر الغربي في البيئة التي أنجبته[10]. وكان هذا التّفسير التّاريخي الّذي ظهر في أواخر الأربعينات شاهدا على مدى تأثّر لويس عوض بالمنهج الماركسي[11].

وقد استمرّ لويس عوض وفيّا لمنهجه ذاك حتّى إذا قامت ثورة يوليو 1952 اضطلع صاحبنا بدور حاسم في الحياة الأدبيّة والثقافيّة في ظلّ عهد مصر الجديد. فقد أنجزت ثورة يوليو عدّة مشاريع ثقافيّة وآمنت بضرورة الانفتاح الحرّ على الثقافات تحت شعار «لا استثناء ولا انغلاق ولا انحصار»[12]. وأصبح الفكر الاشتراكيّ باتّجاهاته المختلفة «من المحاور الرّئيسيّة للتّفكير العامّ»[13] بعد أن كانت ثقافة البلدان الاشتراكيّة محرّمة ممنوعة.

كما ساعدت الثورة الكتّاب والفنّانين على النّشاط الخلاّق ف «أتاحت للفكر الوطني الدّيمقراطي .. أن ينتج ويبدع أكثر الوجوه نضارة للثقافة المصريّة المعاصرة»[13] وفي هذا الإطار أصدرت قيادة ثورة يوليو

---

(10) انظر : «الدكتور لويس عوض يتحدّث عن تجربته النقديّة والأدبيّة». أجرى الحديث نبيل فرج في مجلة «المجلة» عدد 160 أبريل 1970 ص : 58. وكذلك : جلال العشري : «لويس عوض : النقد والمنهج» في مجلّة «المجلة» عدد 173 مايو 1971 ص ص : 40 ـ 51.

(11) يقول لويس عوض في حوار له مع جلال العشري (المرجع السابق. ص : 58) : «وأذكر أني استعنت بالماركسيّة للتخلّص من خزعبلات الفكر المثالي والميتافيزيقي التي تعلمتها من العقاد ومن بعض كبار مفكّري اللّيبراليّة، تلك الخزعبلات الي تصوّر التّاريخ على أنّه من صنع الأفراد وتصوّر الحركات والثّورات الأدبيّة والفنّية ... على أنّها ثمار لعبقريّات مفردة هي التي خلقتها من الألف إلى الياء».

(12) انظر : د. سهير القلماوي : الثقافة والثورة. **الهلال** أكتوبر 1971. ص : 108.

(13) انظر : د. غالي شكري : النهضة والسّقوط في الفكر المصري الحديث. دار الطليعة، بيروت 1978. ص : 66.

مجموعة من الجرائد والمجلاّت مثل جريدة «الجمهوريّة» اليوميّة ومجلّة «التحرير» الأسبوعيّة و«الرّسالة الجديدة» الشّهرية و«قد عرفت هذه المنابر تجمّعا جبهويّا بين المثقّفين الوطنيّين»[14].

وسرعان ما تبوّأت جريدة «الجمهوريّة» مكانة متميّزة بفضل ملحقها الثقافي الأسبوعي وقد دعي للإشراف عليه لويس عوض. وقد تحدّث هو بنفسه عن أبعاد هذه التجربة فقال : «إنّي أعدّ دعوتي عام 1953 للإشراف على صفحة الأدب في أول جريدة أنشأتها الثورة وهي جريدة الجمهوريّة ذات دلالة تاريخيّة في حياتنا الثقافية لأنّها كانت تعبّر عن استعداد الثورة لتحمّل مسؤوليات الأدب الجديد وإعطائه الفرصة الكافية للتّعبير عن نفسه في الهواء الطلق وتحت ضوء الشّمس حتّى يترعرع ما فيه من جوانب إيجابيّة»[15].

واختار عوض «الأدب في سبيل الحياة» شعارا للصّفحة الأدبيّة بجريدة الجمهوريّة فتجمّع حول هذا الشعار «كتّاب المدرسة الجديدة من الشّبّان الذين كانوا يتأجّجون بالثورة على انفصال الأدب عن الحياة ويطالبون بإعادة الصّلة بين الأدب والمجتمع»[16] فانطلقت على صفحات هذه الجريدة في أوائل الخمسينات المعركة الشهيرة بين ما سمّي وقتئذ بـ «المدرسة الواقعيّة في الأدب» وما سمّي بـ «مدرسة الفن للفن».

وفي هذا الإطار يتنزّل كتاب لويس عوض : «الاشتراكيّة والأدب»[17] وقد ضمّ مجموعة من الدّراسات التي ظهرت في جريدة الجمهوريّة

---

(14) المرجع نفسه. ص : 62.

(15) انظر : لويس عوض : الثورة والأدب. مطبوعات روز اليوسف. الكتاب الذهبي. القاهرة 1971 مقال : الثورة والثقافة. ص : 138.

(16) المرجع نفسه. ص : 139.

(17) الاشتراكيّة والأدب ومقالات أخرى. القاهرة. دار الهلال. الطبعة الثانية 1968.

الآنفة الذّكر خلال عام 1961 وفي «أهـــرام الجمعــة» خلال سنتي 1962 و1963. ويتكوّن من قسمين كبيرين : دراسة مطوّلة بعنوان : الاشتراكيّة والأدب (ص ص : 7 ـ 68) تليها مجموعة من المقالات عن بعض كبار الكتّاب من الشرق والغرب وهم : جون شتاينبك Steinbeck (1902 ـ 1968) ومايا كوفسكي Maiakovski (1893 ـ 1930) وبوريس باسترناك Pasternak (1890 ـ 1960) وارنست همنقـواي Hemingway (1899 ـ 1961) وصمويل بيكيت Beckett (1906 ـ) بالإضافة إلى متابعة الحياة الأدبيّة والثقافيّة في بعض البلدان الأوروبيّة التي زارها[18] ومن خلال حضوره ومواكبته بعض المؤتمرات الأدبيّة[19].

وهكذا يمكن أن نعتبر القسم الأوّل بمثابة القسم النّظري الذي عرض فيه لويس عوض رأيه في علاقة الأدب بالإشتراكية ومفهومه للأدب الاشتراكي. والقسم الثّاني بمثابة القسم التطبيقي الذي سعى فيه إلى أن يبرهن على نظريته من خلال نماذج عينيّة استقاها من التجارب الأدبيّة العالميّة ومن سير بعض الكتّاب الكبار.

وسنسعى في البداية إلى عرض آراء لويس عوض وتحليل أفكاره ثمّ سنجتهد في مناقشته وإبداء رأينا في أبرز مواقفه النقديّة.

يحدّد لويس عوض في البداية موضوع كتابه ألا وهو دراسة علاقة الأدب بالاشتراكيّة في ضوء «التجربة الانسانيّة الكبرى» وفي ضوء «تجربتنا الخاصّة». وهو يقدّم التجربة الانسانيّة على التجربة الخاصّة لأنّها في رأيه أكثر رسوخا :

---

(18) في الحادي عشر من يونيو سنة 1962 أوفدته الأهرام إلى أنقلترا وفرنسا في مهمة استغرقت شهرا ونصف لدراسة الموقف الأدبي في آخر أطواره ونقله إلى القرّاء.

(19) حضر مؤتمر الكتّاب باسكتلندا.

.فنحن مجتمع حديث العهد بالاشتراكية فكرة ونظاما ومن الخير أن ندرس كيف ولماذا جابهت المجتمعات الأخرى مشكلة الفن للفن والفن للمجتمع أو العلم للعلم والعلم للمجتمع لنستهدي بنتائج هذه المجابهة ولننتفع من ثمار هذه التجربة ولنتجنّب أخطاءها»[20].

فموضوع كتاب «الاشتراكيّة والأدب» يتنزّل في إطار حضاري عامّ يتّصل بتجارب أمم يقتدى بها وإطار خاص يهم واقع مصر في السّتّينات أي في المرحلة المسمّاة بمرحلة «التحوّل الاشتراكي»[21]، عندما أخذت ثورة يوليو تؤكّد اتّجاهها السّياسي الجديد وهو السير في طريق الاشتراكيّة وسيلة وهدفا لبناء المجتمع العصري في إطار صيغة «الاشتراكيّة العلميّة» وعلى أساس تحالف جماهيري تمثّل في «الاتّحاد الاشتراكي»[22] وكان صدور «الميثاق»[23] سنة 1962 حدثا مهمّا ففي الباب السّادس منه وهو بعنوان «في حتمية الحلّ الاشتراكي» نقرأ ما يلي : «إنّ الحلّ الاشتراكي لمشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي في مصر ... كان ... حتميّة تاريخيّة فرضها الواقع وفرضتها الآمال العريضة للجماهير كما فرضتها الطبيعة المتغيّرة للعالم في النصف الثاني من القرن العشرين»[24]

(20) الاشتراكيّة والأدب. ص : 8.

(21) تطلق مرحلة التحوّل الاشتراكي على المرحلة الثالثة من مراحل ثورة يوليو الأربع. وتبدأ سنة 1961 أي بصدور قوانين التأميم وتنتهي سنة 1967.

(22) انظر جمال مجدي حسنين : ثورة يوليوولعبة التوازن الطبقي. دار الثقافة الجديدة. القاهرة 1987. ص : 88.

(23) يعتبر الميثاق وثيقة إيديولوجيّة مهمّة. فقد عكس تفكير جمال عبد الناصر بعد عشر سنوات من حكم مصر وأوضح رؤيته للمجتمع المنشود وحدد مفهوم التنمية اعتمادا على النموذج الاشتراكي.

(24) جمال عبد الناصر : الميثاق. دار المسيرة (د.ت). ص : 109.

في هذا الإطار إذن تتنزّل محاولة لويس عوض لدراسة موضوع الاشتراكيّة والأدب وقد أشار هو بنفسه إلى ذلك فقال :

«ها نحن أولاء بعد ثماني سنوات[25] نخطو بلا تردّد في طريق الاشتراكيّة. وها نحن بعد ثماني سنوات نسائل أنفسنا الأسئلة القديمة نفسها ونجدّد السؤال : ما مقام الأدب في المجتمع الاشتراكي وما وظيفته في هذا المجتمع وما غايته وما علاقاته بالحياة وأهدافها ؟»[26].

هذه التساؤلات أفضت بلويس عوض إلى أن يناقش مذهبين من مذاهب الفن والأدب اصطلح النّاس على تسميتهما اجمالا بعبارتي : «الفن للفنّ» و«الفنّ للحياة» وفي حدود هذين المذهبين الجامعين نظر عوض في جملة من المدارس الأدبيّة والفنّية المعروفة في الآداب العالميّة. ولكن قبل استعراض هذه المدارس وبيان موقف عوض منها لا بد أن نقف عند الأساس النّظري الذي وضعه ليبني عليه كل مواقفه وآرائه في قضيّة الأدب الاشتراكي.

1. «الأدب للحياة أم الأدب للمجتمع ؟»

إنّ القضيّة التي أثارها لويس عوض في الفصل الأول من بحثه النّظري عن الاشتراكيّة والأدب هي قضيّة الأدب أيكون للحياة أم للمجتمع ؟ وهو لا يخفي من البداية تفضيله الأدب للحياة على الأدب للمجتمع وذلك للأسباب التّالية :

---

(25) يحيلنا لويس عوض هنا على سنة 1953 ـ 1954 وهي السنة التي أشرف فيها على الصفحة الأدبيّة بجريدة الجمهوريّة.

(26) الاشتراكيّة والأدب. ص ص : 7 ـ 8.

أولا : لأن الحياة في رأيه شيء أعم من المجتمع وشامل له فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعا «وليس من الخير أن نطرح الفرد من حسابنا في أي فلسفة اجتماعيّة»[27].

ثانيا : لأن المجتمع يفهم عادة على أنّه «جسم ذو كيان مادي محسوس وعلاقات ماديّة محسوسة وقيم ماديّة محسوسة أو نابعة من المادّة»[28] أمّا الحياة «فهي الكينونة كلّها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف»[29].

ثالثا : لأنّ المجتمع يفهم عادة على أنّه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أمّا الحياة «فهي بغير حدود وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل وهي تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع أي تشمل المجتمع القومي والمجتمع الإنساني بوجه عامّ»[30].

وهكذا تصبح الدّعوة إلى الأدب في سبيل الحياة دعوة قوميّة وإنسانيّة معا ودعوة ماديّة وروحيّة معا ودعوة اجتماعيّة وفرديّة معا. واعتمادا على ما سبق يخلص عوض إلى بناء مفهومه للأدب الاشتراكي.

وهو مفهوم قائم على تصوّره للاشتراكيّة ذاتها فهي في جوهرها «مذهب إنساني» وإنسانيتها في اتساعها لكلّ المتناقضات فهي أوّلا تجمع بين «القوميّة» و«العالميّة» إذ لو كانت مجرد اشتراكيّة قوميّة لخلت من المقوّمات الإنسانيّة ولكانت نازية أو فاشية ولو كانت مجرد اشتراكيّة عالميّة لخلت من المقوّمات القوميّة ولكانت «وهما من تلك الأوهام

(27) نفس المصدر. ص : 8.
(28) نفس المصدر. ص : 9.
(29) نفس المصدر. ص : 8.
(30) نفس المصدر. ص : 9.

الفوضويّة التي نبغ فيها مفكرو اليهود»[31] وهي ثانيا تجمع بين «المادية» و«الروحانية» فلو كانت مادية الوسائل والغايات خالية من الفكر وروح المثاليّة «فلن يخرج من مجتمعنا إلاّ مسخ شائه»[31].

وهي ثالثا وأخيرا تجمع بين «النظام الاجتماعي» و«النظام الفردي» فلو كانت «نظاما اجتماعيا شموليا حديديا لا يفكر إلاّ في الجماعة ويسحق شخصيّة الفرد بكلكله لعدنا إلى مجتمع النمل والنحل وقطعان الجراد»[31]، ولو كانت الاشتراكيّة تطلق العنان للفرد لـ «يعربد في كل مكان بلا قيود ولا حدود لكان من المحال أن يتسع بيننا القطاع العام ... ليحول مستقبلا دون عودة الاستغلال الفردي إلى الظهور».

هكذا تتسع الاشتراكيّة في رأي عوض لكل هذه المعاني «بحيث تخرج من كل هذه المتناقضات انسجاما تشتدّ به خصوبة الحياة».

فإذا كانت الاشتراكيّة على هذا النحو فمن الطبيعي أن يكون الأدب الاشتراكي كما يفهمه لويس عوض أدبا إنسانيا بحيث يستوى أن تقول «الأدب للحياة» أو «الأدب للإنسانيّة».

هكذا فرق عوض بين «الحياة» و«المجتمع» وآثر «الأدب للحياة» على «الأدب للمجتمع» لينتهي من كل ذلك إلى بيان موقفه من الاشتراكيّة ومن الأدب الاشتراكي ذي المنزع الانساني.

2. دراسة المدارس الأدبيّة المعاصرة المثاليّة والماديّة

ثمّ عاد لويس عوض، وبهدي من هذا الموقف الأخير، إلى دراسة مختلف المدارس الأدبيّة المعاصرة ومناقشتها منطلقا من هذه الفكرة وهي

(31) نفس المصدر. ص : 10.

أن الأدب الاشتراكي الانساني كما تصوّره يحيط به خطران : خطر عبادة الفرد وخطر عبادة الجماعة[32].

فأمّا عبادة الفرد في المجال الثقافي فتتمثّل في مدرسة الأدب للأدب والفن للفن والعلم للعلم الخ ... وأمّا عبادة الجماعة فتتمثّل في «كافة المدارس المادية والمثاليّة التي تشتطّ فتجعل من الأدب والفنّ ... مجرّد أدوات لخدمة الحياة الروحيّة وحدها»[32].

وهكذا أخذ لويس عوض يناقش المدارس الأدبيّة بمختلف اتجاهاتها مدرسة مدرسة بادئا بالتي تندرج في إطار ما أسماه بالفكر المثالي فدرس في الفصل الأوّل «مدرسة الفن للفن» و«المدرسة التأثرية أو التعبيرية»وفي الفصل الثاني «مدرسة الإنسانية الأدبية أو الإنسانيّة الجديدة» وخصّص الفصل الثالث لدراسة «مدرسة الإحياء الكاثوليكي أو مدرسة الكلاسيكيّة الجديدة» والفصل الرابع لدراسة المدرسة السرياليّة أو ما وراء الواقع[33].

ثم انتقل في الفصلين الخامس والسادس إلى عرض ما أسماه بالمدارس الماديّة فدرس في الفصل الخامس مدرسة «الاشتراكية الثورية» و«مدرسة الحتميـة الاقتصاديّة أو الجبر التّاريخي» وفي الفصل السّادس درس «مدرسة الأدب الهادف»[34]. أمّا الفصل السّابع والأخير فهو فصل ختامي حدد فيه عوض موقف الاشتراكيّة [الانسانيّة] من كل هذه المدارس.

---

(32) الاشتراكيّة والأدب. ص : 11.

(33) أشار عوض إلى المدرسة الوجوديّة (ص : 37) فاكتفى بذكرها ولم يلتزم بتحليلها.

(34) أشار لويس عوض إلى مدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة مجرد إشارة (ص : 45 و62) ولم يعتن بتحليلها.

فبم تمتاز كل مدرسة من مدارس النّقد والأدب المثالية والمادية ؟ وما هو موقف لويس عوض منها وكيف كان تقويمه لها في ضوء تصوره للاشتراكية بمعناها الإنساني ؟

1.2 ـ المدارس المثالية

1.1.2 ـ مدرسة الفن للفن[35]

تحدث لويس عوض عن ظروف نشأة «مدرسة الفن للفن» في القرن التّاسع عشر مبينا أنّها كانت بمثابة احتجاج صارخ على طغيان «مدرسة الفن للأخلاق» أو مدرسة الأدب ذي الرسالة التي تعتمد الفن للحضّ على الفضيلة بلغة الوعظ والإرشاد. ولكن «مدرسة الفن للفن» أسرفت في الطريق المضادّ حين دعت إلى عبادة الجمال وليس أدل على ذلك من قول أوسكار وايلد Oscar Wilde (1856 ـ 1900) «ليس هناك كتاب أخلاقي وكتاب مناف للأخلاق إنّما الكتب إما جيّدة الصّياغة أو رديئة الصّياغة هذا كل ما في الأمر»[36] أو في قوله : «الفنّ كله لا نفع له» فجرّدت هذة المدرسة الفنّ من المضمون وجعلته محض شكل فعالجت طغيان المضمون بطغيان الشكل» و«عزلت الأدب عن المجتمع وعن الأخلاق وعن سائر مقوّمات الحياة العميقة وعناصرها الدائمة أو السّامية وزعمت أن الفنّ دولة مستقلّة ذات سيادة ليس فيها من سلطان ولا رعايا إلاّ الجمال وليس لها من حدود ... أو شرائع أو قوانين إلاّ ما رسمه الجمال»[37].

---

(35) الاشتراكيّة والأدب. ص ص : 11 ـ 13.

(36) نفس المصدر. ص : 12.

(37) نفس المصدر. ص : 13.

وهكذا تورّطت مدرسة الفن للفن في خطإ جوهري تمثل في تبسيط الفن إلى حدّ السّذاجة فعزلت الفن عن صورته مثلما عزلت الفنان عن المجتمع والحياة ومن ثمّ فهي منافية للاشتراكية[38].

2.1.2 ـ المدرسة التأثرية[39]

اعتمد لويس عوض في تقديم المدرسة التأثرية على أقوال قطب من أقطابها هو الناقد الأمريكي جويل سبنجارن Joel Elias Spingarne (1875 ـ 1939) الذي يقول : «إنّ وظيفة النقد بالنسبة للناقد التأثري هي الشعور بالأحاسيس عند تلقّي العمل الفنّي والتّعبير عن هذه الأحاسيس»[40] ويضيف : «القراءة عندي هي الإحساس برعشة اللّذّة»[40]. ويعلّق عوض على آراء هذا الناقد فيذهب إلى أن المدرسة التأثرية تعبد الإحساس وتؤثره على كل قيمة فنية أخرى ولكن الإحساس حالة فردية متناهية في الفردية وكثيرا ما تختلف من إنسان إلى إنسان بحسب بيئته وثقافته وقراءته الخ... فالمعوّل عليه في الفن التأثري هو «انطباع صورة العالم في وجدان الفنّان وفي إحساسه فهو يصف العالم كما يراه هو ... كل شيء يتلوّن بعين الفنان ... وفي مثل هذه الفلسفة التأثرية الفرد مركز الكون ومقياس الوجود»[41]. وبهذه الصّفة يرفض الناقد التأثري كل المقاييس والقوانين التي تأتي من الخارج فهو «يغلق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية في

---

(38) نفس المصدر ص : 16.

(39) نفس المصدر. ص ص : 14 ـ 16.

(40) نفس المصدر. ص : 14.

(41) نفس المصدر. ص : 16.

ضوء سير أصحابها أو في ضوء مقوّمات العصر الذي أنشئت فيه كأنما العمل الفنّي يولد في فراغ تام بل ويولد من لا شيء غير إحساسات اللّحظة التي يعيش فيها الفنّان»[42].

ولذلك فإنّ هذه المدرسة منافية للإشتراكية لإسرافها في الذّاتيّة وجعلها إحساس الفرد مقياس كلّ شيء في الفنّ والحياة والمجتمع[43].

3.1.2 ـ مدرسة الإنسانية الأدبية[44]

تعتمد هذه المدرسة على المبادئ التالية[45] :

1 ـ معاداة «العاطفية» في الحياة الفنية والثقافية والإنسانية والهجوم على الروح الرومانسية في الفن والحياة وانتقاد جان جاك روسو باعتباره أبا الرومانسيّة ومؤسس مدرسة الشعور.

2 ـ التنديد بالفكرة الديمقراطية وروح الفردية التي تفشت منذ الثورة الفرنسيّة في الطبقة المتوسّطة ودعت إلى خلخلة العقائد والقيم التقليديّة ذلك أن الديمقراطيّة في اهتمامها بالجماهير قدّمت الكمّ على الكيف فأفسدت الذّوق وأفسدت السّلوك وشجّعت في الفنّ والأدب

(42) نفس المصدر. ص : 15.

(43) نفس المصدر. ص : 16.

(44) الاشتراكيّة والأدب. ص ص : 17 ـ 26.

(45) إنّ أهمّ مبادئ هذه المدرسة وضع أساسها الناقد الأمريكي ارفنق بابيت Irving Babitt (1865 ـ 1933) في كتابه «اللآوكون الجديد The new Laokoon» (1910) و«روسو والرّمانسية ـ Rousseau and Romanticism» (1919) وقد عاونه الفيلسوف الأمريكي بول المرمور Paul Elmer More (1864 ـ 1937) في كتابه «مجرى الرومانسية» (1913) و«الارستقراطية والعدالة Aristocracy and Justice» (1915) على إقامة أركان هذا المذهب.

تضخّم الأنا على حساب احترام القيم الاجتماعية[46] فالقيم الفرديّة في رأي أقطاب هذه المدرسة قيم ضارة بالفرد والمجتمع معا، ضارة لأنّها لا تهتمّ بمبدإ القدرة على التقيّد بالعرف العامّ والخضوع له وللتّقاليد المتوارثة[47].

وقد انتقد لويس عوض هذه المبادئ وذهب إلى أنّ خطأ ارفنق بابيت (Babitt Irving) الأكبر يكمن في أنّه لم يميّز بين عصور التغير وعصور الاستقرار و،أنه فقد القدرة على الحكم على الفن والفكر وعلى الفرد والمجتمع في السّياق التّاريخي والحيويّ معا. فدعوته لقبول القيد والرّضوخ للضّمير العام قد تكون سائغة إذا كان القيد نظاما سليما وإذا كان الضمير العام ضميرا مستنيرا[48].

وحكم عوض في النهاية على (بابيت) بأنّه «قوّة تخلّفية (كذا) في الأدب والحياة وقوة معطلة لتقدّم الجماهير» لأنّه انتقد مفكّرين تدين لهما الإنسانية بالكثير هما روسو وبيكون Bacon.

ويضيف عوض قائلا :

«ومهما كان ضيقنا اليوم في عصر الاشتراكية بالفكر البرجوازي أو بالقيم الديمقراطيّة أو بالحرية التي لا تعرف الحدود أو بفلسفة العودة إلى الفطرة أو بنظرية الانطلاق فنحن لا يمكن أن ننسى أن هذه كانت المعاول التي هدمت بها الطبقة المتوسّطة معاقل الإقطاع. ومهما كان ضيقنا اليوم في عصر الاشتراكية بالطبقة البرجوازيّة ذاتها وبفرديتها الأنانية العمياء وبتقديمها كلّ ما للفرد على كلّ ما للمجتمع فنحن لا يمكن أن ننسى أنها

(46) الاشتراكية والأدب. ص : 18.

(47) نفس المصدر. ص : 19.

(48) نفس المصدر. ص : 20.

في مرحلتها الثوريّة كانت طليعة الجماهير لاستخلاص أهمّ حقوق الإنسان الطبيعيّة من يد الملكيّات المستبدّة ومن يد الأشراف الطّغاة»[49].

ولذلك اعتبر عوض مدرسة «الانسانية الأدبية» منافية للفكرة الاشتراكية لأنّها تندّد بالعلم وبالصناعة وبالديمقراطية وبالحرّية وتستخفّ بحقوق الجماهير كل ذلك بحجّة حماية تراث الصّفوة الممتازة وحماية القيم الاستقراريّة في المجتمع»[50].

4.1.2 ـ مدرسة الإحياء الكاثوليكي[51]

ظهرت هذه المدرسة التي تزعّمها الشاعر والناقد المعروف ت.س اليوت Eliot Thomas stearns (1888 ـ 1965) بوصفها احتجاجا على الفلسفة الفرديّة وعلى فلسفة الحرية الليبرالية التي اقترن نشوؤها ونموها بنشوء الطبقة الوسطى ونموّها[52].

وقد انتقد اليوت هذه الفلسفة بشدة لأنّها على المستوى الحضاري استخفت بالقيم المتوارثة التي اصطلح عليها العقل العام واهتدت إليها الانسانية وعلى المستوى الديني رفضت النواميس الدينية وفتحت باب الاجتهاد على مصراعيه بحجّة أنّه ليس هناك وسيط بين الإنسان والاله. لذا دعا اليوت إلى إحياء الايمان الديني على الطريقة الكاثوليكية. أمّا على المستوى الأدبي والفني فقد تجلّت هذه الفرديّة في التخلّي عن تراث

---

(49) نفس المصدر. ص ص : 21 ـ 22.

(50) نفس المصدر. ص : 22.

(51) نفس المصدر. ص ص : 27 ـ 36. ويسميها عوض احيانا : «المدرسة الكاثوليكية الجديدة» او المدرسة الكلاسيكية الجديدة».

(52) نفس المصدر. ص : 28.

القدماء وعن قوانين الأدب والفكر والفن التي توصّلت إليها الانسانيّة بحجّة أن القيود الأدبيّة والفنّية تخنق العبقريّة والإلهام الفرديّين[53].

والحلّ الذي توصّل إليه اليوت هو «إحياء التّراث الكلاسيكي وقوانينه النّابعة من الذوق العام والتخلّي عن انطلاق الفن الرّومانسي الذي يجعل كل فنان يستنّ لنفسه قوانينه الفنية الذاتيّة بما يشيع الفوضى في عالم الفن»[54]. ولم يكتف اليوت بذلك بل دعا إلى ربط الأدب بالدّين برباط وظيفي قويّ بحيث يصبح الحكم على الأدب بمقاييس أخلاقيّة ولاهوتية لها صفة الدوام والشّمول[55]. ولهذا هاجم اليوت كلّ المذاهب والمدارس الأدبيّة والفنية التي لا تخدم الالهيات والأخلاق الدينيّة بالمعنى الكاثوليكي ودعا إلى إحياء تراث العصور الوسطى وإلى إحياء الأدب الكلاسيكي وربط بين الكثلكة والكلاسيكية[56].

وقد انتقد لويس عوض اليوت ودحض آراءه وإن اعترف بعظمة نقده وقوّة شعره وعمق تحليله لأوجاع هذا العصر. ولكن خطأ اليوت تمثل في أنّه لم ينظر إلى الأمام عندما التمس مخرجا للأزمة التي تمرّ بها الإنسانيّة بل نظر إلى الوراء «ولم يحاول وضع الأسس الفكريّة لأدب إنسانيّ تقدّميّ حيويّ بل أحيى الأسس الفكريّة لأدب إنسانيّ تخلّفيّ (كذا) جامد ... وهو في فراره إلى الكثلكة والعصور الوسطى من أزمة الحضارة الحديثة يعدّ نموذجا رائعا ... لما اصطلح النقاد على تسميته بأدب الهرب»[57]. كما وقف اليوت أمام تصدّع المجتمعات الحديثة وزعزعة القيم

(53) نفس المصدر. ص ص : 28 ـ 30.

(54) نفس المصدر. ص : 30.

(55) نفس المصدر. ص : 32.

(56) نفس المصدر. ص : 34.

(57) نفس المصدر. ص ص : 34 ـ 35.

فيها وقفة الغراب الناعب على أطلال الحضارة في شعره فعدّ زعيما من زعماء مدرسة «الكارثة» «تلك المدرسة التي ظهرت في أعقاب الحرب العالميّة الأولى مهتزّة البنيان من هول تلك الحرب الضّروس حاسبة أن الإنسانيّة في سبيلها إلى التفسّخ النهائي والانهيار الذي لا تجدّد بعده»[58].

لهذا يعتبر أدب اليوت وفكره ودعوته منافية للاشتراكيّة بمفهومها الإنساني لأن الاشتراكية في رأي عوض «تنظر دائما إلى الأمام ... وتجد دائما إطارا حيويّا تؤلف فيه بين الفرد والجماعة وبين الذّات والموضوع وبين الروح والمادة وبين صورة الفن ومحتواه»[59].

5.1.2 ـ مدرسة اللاّوعي[60]

أهمّ مدرسة من مدارس اللاّوعي هي المدرسة السّريالية النّابعة من فلسفة فرويد Sigmund Freud (1856 ـ 1939) وهي «تطالب بتحرير خيال الإنسان وفنه وسلوكه تحريرا تاما من ربقة العقل الواعي والمنطق المترابط ... [و] تطلب إطلاق سراح الخيال الحرّ من كلّ قيد. الخيال الخام الذي لا وجود له إلاّ في اللاّوعي أو في العقل الباطن وحجتها في ذلك أن عقل الإنسان ومنطقه هما أوّل عدو للفن لأنّهما يقتلان ملكة الفهم بالخيال والتّعبير بالخيال»[61].

ويرى عوض أنّ مبادئ مدرسة اللاّوعي تتضارب والفهم الاشتراكي للأشياء وذلك «لأنّها تقوم على «الهرب» من مشكلات المدنية الحديثة وتحاول حلّ مضار العلم والعقل بالانسحاب إلى عالم الحلم والوهم»[62].

---

(58) نفس المصدر. ص : 35.

(59) نفس المصدر. ص : 36.

(60) نفس المصدر. ص ص : 37 ـ 44.

(61) نفس المصدر. ص ص : 37 ـ 44.

(62) نفس المصدر. ص : 43.

لقد كشفت السريالية بعض عوامل الفساد في الحضارة الحديثة و«بيّنت سفاهة الاعتماد على العلم وحده وعلى العقل وحده وعلى المنطق وحده في حلّ مشكلات الإنسان»[63] ولكنّ الاشتراكيّة في رأي عوض :

«لا تحلّ مشكلة الآلة بالهرب من الآلة ولا تحلّ مشكلة العلم بالهرب من العلم ولا تحلّ مشاكل الواقع بالهرب في (كذا) عالم الأوهام وإنّما تحلّ الاشتراكيّة كلّ هذه المشاكل بالاعتراف بالعلم وصناعاته وبالعقل وثمراته وهي بهذا تحاول أن تنقذ حرية الإنسان وشخصيته وفرديته التي لا تؤذي المجموع بل وتحاول أن تنمّي فيه القدرة على الحلم طليق الخيال لا كبرج عاجيّ يهرب إليه من الواقع المرير ولكن كأداة إيجابيّة يقتحم بها الإنسان ما وراء الواقع ويشيع بها الحق والخير والجمال على وجه الأرض»[63].

2.2 ـ المدارس المادية

بعد أن فرغ لويس عوض من مناقشة ما سمّاه بالمدارس الأدبيّة المثالية المعادية للاشتراكية أو المنافية لها انتقل إلى النّظر في المدارس الماديّة التي يمكن أن تعدّ حسب رأيه خطرا على الاشتراكية بمعناها الإنساني الحقيقيّ. وأهمّ هذه المدارس :

1.2.2 ـ مدرسة الاشتراكيّة الثوريّة[64]

هي في رأي لويس عوض مدرسة شيوعيّة ماركسيّة تؤمن بنوع واحد من الأدب والفن والفكر هو الأدب البروليتاري. «وهي تقصر كل أحكامها على تمجيد «العامل» وعلى تمجيد «الكاتب العمالي» وتدعو إلى تركيز الأدب في أناشيد العرق والكدح وفي تمجيد «الجماهير الكادحة

(63) نفس المصدر. ص : 44.

(64) نفس المصدر. ص ص : 16 ـ 49.

والتبشير بأمجادها وجهادها ومستقبلها ... وهي تتّهم كل أدب وفن لا يهتمّ بهذه الموضوعات بأنّه أدب برجوازيّ وفنّ برجوازي»[65].

وقد انتقد عوض هذه الأحكام لأنّها تتضمّن في رأيه «حكما بالإعدام على الكثرة المطلقة من تراث الفكر الإنسانيّ ... لا لذنب إلاّ لأنّها لم تعن مباشرة بترقية الجماهير وتحريرها ماديا وروحيا»[66]. ومثل هذه الأحكام والمواقف يؤدّي حسب عوض إلى «تجاهل حقيقة من أهمّ حقائق التّاريخ ألا وهي أنّ كثيرا ممّا نعدّه اليوم فلسفات أو غيبيّات برجوازيّة رجعيّة تعترض تقدّم الجماهير كان في يوم من الأيّام قمّة الثّوريّة التحرّريّة ... عندما كانت البرجوازيّة نفسها تتبنّى آمال الجماهير وتتعذّب بآلامها في صراعها الرّهيب لتنسف معاقل الاقطاع»[66].

ولئن لم ينكر عوض ضرورة إشاعة العلم والثقافة والوعي بين الجماهير على أوسع نطاق فإنّه يعتبر «حصر القوامة على الفنّ والعلم والثقافة في البروليتاريا نظريّة تعسّفيّة وربّما غيبيّة أيضا»[67].

2.2.2 ـ مدرسة الحتميّة الاقتصاديّة أو الجبر التّاريخي[68]

تعتبر هذه المدرسة الأدب والفن وكذلك الفكر ثمرة من ثمرات الاقتصاد الذي هو محرّك التّاريخ. وهذا التصوّر نابع بالطّبع من الفلسفة الماركسيّة التي ترى أن الفكر وظيفة من وظائف المادة[69].

---

(65) نفس المصدر. ص : 46.

(66) نفس المصدر. ص : 48.

(67) نفس المصدر. ص : 49.

(68) نفس المصدر. ص ص : 49 ـ 54.

(69) نفس المصدر. ص : 49.

وهي تزعم أن الأدب البرجوازي «لم يفعل أكثر من أنّه عكس صورة العالم. أمّا الأدب البروليتاري أو العمّالي فهو خطوة متقدّمة على ذلك لأنّه يؤدّي إلى تغيير العالم»[70]. لذا وجب على الأدب في نظر نقاد هذه المدرسة أن يكون سلاحا من أسلحة البروليتاريا في سعيها إلى إقامة مجتمع بروليتاري. وقد نجم عن ذلك أن «استقرّت بينهم نظرية الأدب الهادف ونشأت أمام هؤلاء النّقّاد مشكلة كبيرة وهي التوفيق بين وظيفة الأدب الهادف ومقتضيات الفنّ والجمال»[71]. وذلك مخافة أن يتحوّل الأدب إلى «مجرّد دعاية للقضايا العمالية ولقضايا المجتمع الاشتراكي بوجه عام»[71].

وقد ناقش عوض نقّاد هذه المدرسة بالخصوص في مسألة تأثّر الآداب والفنون بالأوضاع الاقتصاديّة والماديّة فذهب إلى أنّ هذا الرّأي صائب ما في ذلك شكّ «ولكنّ القول بأن الأدب والفنّ والفكر هي مجرّد تعبيرات عن الأوضاع الاقتصاديّة والماديّة وعن التطوّر الاقتصادي والماديّ قول فيه شطط كبير ... ولو وقف هؤلاء النقاد عند حدّ قولهم إن المادة تؤثر في تشكيل الفكر تأثيرا كبيرا لما كان هناك مجال للاختلاف معهم اختلافا كبيرا ولقلنا معهم : نعم هو كذلك تماما كما يؤثر الفكر في تشكيل المادة تأثيرا كبيرا»[72].

3.2.2 ـ مدرسة الأدب الهادف[73]

تعتقد هذه المدرسة أنّ الأدب جهاز من أجهزة الدّعاية إلى الفكرة الاشتراكية الماركسيّة والتّبشير بها. وهي تؤمن بأنّ الأدب «كان في كل

---

(70) نفس المصدر. ص : 50.

(71) نفس المصدر. ص : 51.

(72) نفس المصدر. ص : 52.

(73) نفس المصدر. ص ص : 55 ـ 61.

زمان ومكان جهازا من أجهزة الدّعاية يبرّر المقوّمات والغايات في كلّ حضارة من الحضارات ويدافع عنها»[74]. وعلى هذا الأساس تحدّث أصحاب هذه المدرسة عن «أدب أرستقراطي» و«أدب بروليتاري» وميّزوا بين «أدب الماضي» و«أدب الحاضر». وهم «لا يرون من أدب عصرنا إلاّ ما بشّر بالمجتمع الاشتراكي الماركسي أو استهدف إقامته وتثبيت دعائمه»[75]. وقد دافع نقّاد هذه المدرسة عن قضيّتين مهمّتين هما : أوّلا : كلّ أديب ابن عصره وثانيا : كل أديب ينبغي أن يكون «صديقا للحياة» أو «في جانب الحياة» أي في جانب القوى الثوريّة التقدمية التي تجتاح عصره وتحاول أن تدفع مجتمعه إلى الأمام»[76]. وقد رجع عوض إلى كتابات ماركس ولا سيّما ما تعلّق منها بالأدب والفنّ اعتقادا منه بأنّها مصدر أفكار هذه المدرسة ومنشؤها. فتبيّن له أن ماركس اعترف بما للفن والأدب من قيم فنية وأدبية «موضوعيّة» «لا تستمدّ من مضمونه الاجتماعيّ ولا تتوقّف على ارتباط الفن أو الأدب بنوع الحياة في العصر الذي أثمره»[77]. بيد أن عوض يناقض نفسه ويذكر في الصفحة نفسها بأن تفسير ماركس للعلاقة بين الأدب وعصره «تفسير ساذج منشؤه رفض ماركس أن يعترف بأيّة قيم إنسانية جوهريّة تتجاوز العصور وتجبّ الحضارات وتتعدّى الطبقات سواء في مضمون الفن أو في قالبه»[77].

أمّا عن القضيّة الثانية المتعلقة بضرورة قيام الفن والأدب «في جانب الحياة» فإنّ ما ينتقده لويس عوض هو تضييق مفهوم «الحياة» عند أصحاب هذه المدرسة فكأنّه لا مكان في الحياة إلا للبروليتاريا «فهل

(74) نفس المصدر. ص : 55.

(75) نفس المصدر. ص ص : 55 ـ 56.

(76) نفس المصدر. ص : 57.

(77) نفس المصدر. ص : 58.

يجوز حقّا أن يقتصر الأدب الهادف على شريحة واحدة من شرائح المجتمع ؟»[78]. وهنا يتساءل عوض ماذا يكون مصير الأدب «الآخر» أي الأدب التشاؤمي والمأسوي والسّاخر أدب بودلير Baudelaire ودستويفسكي Dostoiveski واليوت الخ ... ؟ «فهل نضع كلّ هذا التّراث المجيد في زكيبة ونلقي به في البحر بوصفه ثمرة من ثمار النفس الانسانية الممسوخة ؟»[79].

هكذا فرغ لويس عوض من مناقشة المدارس الأدبية التي صنّفها إلى مثالية وماديّة وما دامت تلك المدارس جميعها إمّا مناهضة للاشتراكيّة أو منافية لها فقد آن الأوان ليحدّد ماهية الأدب الاشتراكيّ وليرسم حدوده.

يرى لويس عوض أنّ كلّ بحث يتعلّق بمنزلة الأدب في المجتمع الاشتراكي إنّما ينبع من مفهوم مخصوص للاشتراكية وهو أنّها «فكرة إنسانيّة». ومن خصائص الانسانية «الرّحابة والتّسامح والنّظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود»[80]. وهذا يفترض خلوّها من التّعصّب ومن المذهبيّة الضيّقة واعترافها بالفضل لكل ما يدعم إنسانيّة الإنسان.

وما دامت الاشتراكيّة على هذا النّحو من التّسامح فإنّها تعترف بالتّراث الإنساني العظيم وبكل ما فيه من تناقضات فهي «تعترف بكل جاد من مذاهب الفكر والفنّ والأدب مهما كانت هذه المذاهب متعارضة ومتناقضة. فهي تعترف بالفلسفات المثاليّة والفلسفات الماديّة والفلسفات الفرديّة والفلسفات الجماعيّة وتعترف بالمدارس الكلاسيكيّة والرّومانسية والرّمزيّة والواقعيّة وما فوق الواقعيّة وتعترف بمدارس العقل والعاطفة

(78) نفس المصدر. ص : 60.

(79) نفس المصدر. ص : 60 و«الزكيبة» لفظة مصرية بمعنى «الغرارة» وهي وعاء من الخيش ونحوه يوضع فيه القمح ونحوه وهو اكبر من الجوالق. ج. غرائر.

(80) الاشتراكيّة والأدب. ص : 63.

والخيال»[81] كما ترى الاشتراكية الانسانية في كلّ مدرسة من مدارس الأدب وجها إيجابيّا يغني التراث ويتمثل هذا الوجه الايجابي في «نقد الحياة» فـ «في المثالية قوّة هي نقد الماديّة وفي الماديّة قوة هي نقد المثالية وفي الفرديّة قوّة هي نقد الجماعيّة وفي الجماعيّة قوّة هي نقد الفرديّة الخ ...»[82].

ولكن الاشتراكيّة إذ تعترف بكل المدارس الأدبيّة والفكريّة من حيث هي نقد للحياة فإنّها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هي منهج للحياة «هي تعترف بالمثاليّة من حيث كونها نقدا للمادية ولكنها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث ادعاؤها أنها مفتاح الوجود وهي تعترف بالماديّة من حيث كونها نقدا للمثالية ولكنّها ترفضها ولا تقبلها من حيث ادّعاؤها أنّها سرّ الحياة»[82].

والاشتراكية الإنسانية تعتقد، في رأي عوض، أنّ الخطأ الأكبر في مذاهب الفكر والأدب يكمن في كلّ فصل بين الذات والموضوع وفي كلّ صدع بين الصّورة والمادّة أو بين الشكل والمضمون «وهي ترى أن الفكر والفنّ والأدب وكلّ ما في الحياة يبلغ قمّته كلّما حلّت الوحدة التّامّة بين هذه الأشياء كلّها فلا تعود تميّز في شيء أو في فعل فارقا بين ما هو مثال وما هو مادّة»[83]. وعندئذ يصبح الحديث في رأي عوض عن المدارس والمذاهب لا معنى له «لأنّ المدارس والمذاهب من جزئيات الحياة ونقائضها وإنّما يكون الحديث عن الفكر الإنساني والأدب الإنساني بل وعن المجتمع الإنساني والحضارة الإنسانيّة»[84]. ولذلك فما إن تتحقّق

---

(81) نفس المصدر. ص : 64.

(82) نفس المصدر. ص : 65.

(83) الاشتراكية والأدب. ص : 66.

(84) نفس المصدر. ص : 67.

الاشتراكيّة وتنتصر حتّى تقترب الإنسانيّة من حالة الوحدة والانسجام ،وعندئذ لن يبقى من الفكر أو الفن أو الأدب ما هو ارستقراطي أو برجوازي أو بروليتاري ولكن يبقى شيء واحد هو ما هو إنساني»[85].

ويخلص عوض في النهاية إلى أن تقسيم الأدب والفن إلى مدرستين كبيرتين أي «الفن للفن» و«الفنّ للمجتمع» لهو من «الخرافات» التي ابتكرها الإنسان. وهي خرافات نابعة من «إحساس عميق بالصدع بين المثال والمادة وبين الذات والموضوع وبين الكلّي والجزئي الخ ...» أي نابعة من نسيان لوحدة الوجود». فكل ما في الأرض هو من أجل الإنسان والانسانية كلّها. والاشتراكية الحق كما يقول عوض تؤمن بأن كلّ فكر لا ينبع من الإنسان إنّما هو فكر عقيم وأن الإنسان الكامل الذي تصبو اليه الاشتراكيّة هو الذي «تمثّلت فيه وحدة الوجود»[86].

3 ـ أدباء «اشتراكيّون» من الشّرق والغرب

بعد أن تعرّض لويس عوض إلى مختلف المدارس الأدبيّة وناقشها في ضوء فهمه الخاصّ للاشتراكية وللأدب الاشتراكي انتقل في القسم الثاني من كتابه إلى الاهتمام بمجموعة من الأدباء وقد اختارهم عوض بعناية فبعضهم ينتمي إلى المعسكر الشّرقي الاشتراكي وهما الأديبان الرّوسيان مایاکوفسكي Maiakovski (1893 ـ 1930) وباسترناك Pasternak (1890 ـ 1960). وبعضهم الآخر ينتمي إلى المعسكر الغربي الرأسمالي وهم الأميريكيّان : شتاينبك Steinbeck (1902 ـ 1968) وهمنقواي Hemingway (1899 ـ 1961) والايرلندي : بيكيت Beckett (1906 ـ).

وإنّك لتنظر في هذه الأسماء فلا مفرّ لك من أن تلاحظ التباين القائم بين هؤلاء الأدباء الكبار وإذا أنت تتساءل ما الذي يجمع بينهم في

---

(85) نفس المصدر. ص : 67.

(86) نفس المصدر. ص : 68.

هذا المؤلّف الذي جعله صاحبه مبحثا في صلة الأدب بالاشتراكية. وإذا كان من اليسير أن تظفر بصلة ما بين ماياكوفسكي وباسترناك والأدب الاشتراكي فإنّه من العسير أن تجد علاقة ما بين شتاينبك وهمنقواي وبيكيت بالخصوص، والأدب الاشتراكي. ولكنّك إذا استحضرت رأي عوض في الاشتراكيّة «السليمة» وفي طبيعة الأدب الاشتراكي ذي الطّابع الإنساني تبدّدت الحيرة وزال الالتباس ورأيت أنّ الجامع بين هؤلاء الأدباء هو المنزع الإنساني في الأدب الاشتراكي على النحو الذي ذهب إليه عوض.

فجون شتاينبك وهو من كبار المدرسة الواقعيّة في الأدب الأميركي اهتمّ في رواياته وقصصه بوصف الشخصيّة الإنسانيّة في إطار المجتمع. وبعد أن كانت مشكلات أبطاله في المحل الأوّل مشكلات نفسيّة أصبحت مشكلات اجتماعيّة[87].

وقد آمن شتاينبك بانتصار الحياة انتصارا عظيما و«تغنّى بالحياة كأنّها غانية لا يبلى شبابها و ... أنار قلب الإنسانيّة بما جدّد من أمل في قلب الإنسان»[88] وذلك في روايته الكبيرة «أعناب الغضب» (1939) "The Grapes of Warth" التي يعدّها النقاد ملحمة من ملاحم العصر الحديث، ملحمة صراع الإنسان من أجل لقمة العيش[89].

وماياكوفسكي الأديب المستقبلي (Futuriste) شاعر ثوريّ حقّا يرفض أن يخضع للنّظام رفضا باتّا «لأنّ الثّورة والنظام عنده نقائض لا تجتمع. ولأنّ الثّورة عنده عامل حيويّ يفجّر القوى الكامنة في شخصيّة الفنّان أمّا النّظام عنده فعامل بيروقراطي يخنق شخصيّة الفنّان»[90].

---

(87) نفس المصدر. ص : 78.

(88) نفس المصدر. ص : 84.

(89) نفس المصدر. ص : 83.

(90) نفس المصدر. ص : 96.

وكان يسخر من الكتّاب الواقعيّين الذين «لا يرون أبعد من أنوفهم ولا يجدون للخيال وللحلم وللحبّ ولعواطف الإنسان المتأجّجة مكانا في حياتهم أو في أدبهم»[91]. وعاتب في قصيدته : «يا رفاقي في القلم» شعراء الجمال المنفصلين عن الحياة وسخر من شعراء الصالونات «الذين لا يرون في الحياة إلاّ الزّهور والقصور وهشّ العواطف والأحاسيس»[91] وأعلن أن الجمال والفن والأدب كلّها من أجل الحياة ومن أجل الإنسان.

وبوريس باسترناك الشاعر والروائي كان في أدبه إلى جانب تحرير الإنسان «ولكن تفاصيل الصراع الإيديولوجي الذي كان دائرا في الاتحاد السوفياتي يومئذ لم يثر فيه أي اهتمام ملحوظ فإن كتب شعرا سياسيّا يصف فيه كفاح الإنسان من أجل غاياته لم يتحدّث عن الأرستقراطية أو البرجوازيّة أو البروليتاريا ولم يتحدّث عن التّصنيع أو عن الجرّارات أو عن الكولخوز ولكن تحدّث عن الإنسان باعتباره جزءا من الطبيعة لا يختلف عمّا فيها من طير أو شجر أو جداول دفّاقة أو رقراقة»[92].

وهكذا خلا شعر باسترناك من الشّعارات وتجنّب التصوير الفوتوغرافي لحقائق الحياة الموضوعيّة إيمانا منه بأن التجربة الانسانيّة تجربة جيّاشة يتداخل فيها الذّات والموضوع. فليس في شعر باسترناك شعارات بل صور تتتابع راسمة مجهود الإنسان وأشواقه وأحزانه وأفراحه في إطار الطبيعة الحيّة[93]. والإنسان عند باسترناك هو مركز الكون ووعيه و«هو القوّة المحقّقة لوحدة الوجود»[94].

(91) نفس المصدر. ص : 100.

(92) نفس المصدر. ص : 109.

(93) نفس المصدر. ص : 111.

(94) نفس المصدر. ص 112.

أمّا ارنست همنقواي فتتلخّص فلسفته في الاعتقاد في أنّ الحياة «جبلت على سرّ خطير هو قوّة الاستمرار وقد تسقط أنت أو أسقط أنا ولكنّ الحياة باقية»[95] ويعتقد عوض أن بطل رواية همنقواي الشهيرة «الشمس تشرق أيضا "The Sun also rises" (1926) هو «الحياة» لا «الأحياء» «فالأحياء قد يتردّون في هاوية الهلاك جيلا بعد جيل ولكن الحياة قائمة أبدا متجدّدة تجدّد الشمس التي تبزغ في كل فجر فتثبت معجزة هذا الوجود»[96].

وقد عاش همنقواي أحداث الحرب الأهليّة الإسبانيّة وكان سنة 1937 مراسلا لصحف أميريكية فشهد المعارك العنيفة التي تمزّق لها قلبه «ولم يعد يرى فرقا بين موتى الفاشية وموتى الشيوعيّة ... فهو ممّن يرون «الإنسان» في أعدى الأعداء»[97].

وكان شغل همنقواي الأكبر هو كيف يحوّل الفنّان بالفنّ مأساة الحياة إلى ينبوع سعادة دائمة لذلك كان أدبه أدب السّلام وأدب المعركة الانسانيّة من أجل الحياة.

واهتمّ عوض أخيرا بمسرحيّة بيكيت الشّهيرة : «في انتظار قودو "En Attendant Godot" (1953). واعترف بصعوبتها «فكلّما اقترب منها ناقد وهمّ بتفسير ألغازها هبّ في وجهه ناقد آخر يقول له : ابتعد ولا تحاول تفسير هذه المسرحيّة فما فيها شيء يفسّر ... إنّما هي مجرّد عمل فنّي بلا هدف ولا غاية وإنّما هي مجرّد تصوير للاّمعقول لأنّ الحياة ذاتها خالية من المعقول»[98].

---

(95) نفس المصدر. ص : 124.

(96) نفس المصدر. ص : 129.

(97) نفس المصدر. ص : 126.

(98) نفس المصدر. ص : 222.

ولكن هذا لم يثن عوض عن محاولة قراءة مسرحيّة بيكيت فقدّم قراءة دينيّة أخلاقيّة فذهب إلى أنّ بيكيت إنّما كان يفكّر في مصير الإنسان بين الخلاص والتهلكة ليس فقط في الإطار الدّيني المسيحي ولكن في الإطارين الدّيني والميتافيزيقي بوجه عام[99]. ويبدو أنّ بيكيت في رأي عوض لمْ يفكّر في موقف الإنسان الفرد بين الخلاص والهلاك وإنّما فكّر في الإنسانيّة جمعاء. وبناء على هذا الفهم الدّيني الأخلاقي فإنّ مسرحيّة «في انتظار قودو» في رأي عوض «صلاة ونشيد ضراعة لاستمطار اللّطف الالهي انبعث من قلب الانسانيّة المعذّب ومن عقلها الذي نهشته الآلام»[100].

إنّ الآراء الواردة في كتاب «الاشتراكية والأدب» والتي قمنا بتحليلها والتّعريف بها تثير النّقاش وتدعو قارئها إلى إبداء الرّأي فيها وهذا ما سنسعى إليه في القسم الثّاني من هذا البحث مراعين نفس التّبويب الذي سلكناه عند تقديمنا آراء لويس عوض النّقديّة.

1 ـ في مسألة الأدب أيكون للمجتمع أم للحياة

إذا رجعنا إلى الأساس النظري الذي اعتمده لويس عوض ليقيم عليه مفهومه للأدب الاشتراكي فإنّنا نرى أنّ فصله بين «الأدب للمجتمع» و«الأدب للحياة» فصل لا يخلو من تعسّف، وأنّ إيثاره الأدب (أو الفن) للحياة على الأدب (أو الفن) للمجتمع لا مبرّر له. ذلك أن الحياة، وإنْ كانت أعمّ من المجتمع كما يقول، فإنّ القول بأنّ المجتمع يطرح من حسابه الفرد غير صحيح ذلك أنّ المجتمع يشمل الفرد مثلما يشمل المجموعة اللّهمّ إلاّ إذا فكّرنا في المجتمع على نحو تجريديّ مثاليّ فشعار «الأدب للمجتمع» لا يعني بالضرورة عزل الفرد من المجموعة.

---

(99) نفس المصدر. ص : 230.

(100) نفس المصدر. ص : 231.

وكـذلك فـإنّ القـول بأنّ المجـتمع جـسم ذو كـيـان مـاديّ مـحـسـوس وعلاقات ماديّة مـحسوسة الخ ... وأنّ الحياة هي الكينونة كلّها بما فيها من جسد وروح ومن مادّة وفكر الخ ... قول لا يستقيم لأنّ المجتمع ليس مادة صرفا بل هو مادة وروح.

وأمّا القـول بأنّ المجتمع مـحـدود بحـدود الزّمـان والمكان في حين أنّ الحياة بغير حدود فهذا أيضا غير مقبول لأنّ الفرق الذي أقامه عوض بين المجتمع والحيـاة فرق نـابع من تفكيـر مثـاليّ فالحيـاة مـحدودة هي أيضـا بحدود الزمان والمكان.

وبناء على مـا سبق فإنّنا نرفض مـا ذهب إليه عـوض من أنّ الدّعـوة إلى الأدب في سبيل المجتمع دعـوة قـوميّة لا إنسـانيّة ومـاديّة لا روحيّة وفـرديّة لا اجتمـاعيّة، فمـا ينطبق على الأدب في سبيل الحياة ينطبق على الأدب في سبيل المجتمع، ولا فـرق بينهـمـا، والماديّ والرّوحيّ متلازمـان لا ينفصلان[101].

2 ـ في دراسة المذاهب الأدبيّة

كـان لـويس عـوض قـد بـدأ باسـتـعـراض المذاهب الأدبيّـة المناهـضـة للاشتراكيّة وهي التي جمعها تحت صفة «مـدارس مثالية». ولئن كان تقديمه لهـا يشي بثقـافتـه الواسعة واطلاعـه الكبيـر على المذاهب الأدبيّة الغـربيّة الأنقليزيّة والاميـريكية منها بالخصـوص، فإنّه في الحقيقة لم يحدّد بالضّبط مـا يقـصـده مـن كلمـة «مـثـاليـة» كـمـا أنّه لم يدقّق كـثـيـرا من المصطلحـات

(101) انظر : حسين مروة : : دراســات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي. مكتبة دار المعارف. ط2 بيروت. 1972. ص ص : 64 ـ 65. وقد استفدنا كثيرا من مناقشة حسين مروة للويس عوض. وممـا يشير الانتباه أنّ الردّ على لويس عـوض لم يأت من مصر بل من لبنان ومن حسين مروة بالذّات.

وسنتوقّف هنا عند ثلاث مسائل كبرى أثارها لويس عوض أثناء مناقشته المدارس المادّية :

اولا : موقف النّقاد الماركسيّين من التّراث الإنساني

يذهب عوض إلى أن النقّاد الماركسيّين يفرّقون بين «أدب الماضي» [الارستقراطي] و«أدب الحاضر» [البروليتاري] «فيضعون تراث الماضي في «زكيبة» واحدة بوصف أنّه يعبّر عن حضارات بائدة ينبغي أن تبيد ولا يرون من أدب عصرنا إلاّ ما بشّر بالمجتمع الاشتراكي الماركسي أو استهدف إقامته وتثبيت دعائمه»[115] وهذا غير صحيح فلو كانت مراجع عوض دقيقة لانتبه إلى أنّ قضيّة الموقف من التّراث الإنساني أثارت جدلا كبيرا بين بوغدانوف Bogdanov (1873 ـ 1928)[116] ولينين.

فبوغدانوف الذي تزعّم المجموعة الأدبيّة المسماة «البروليت كولت» "Le Prolet Kult"[117] كان يروّج للفكرة القائلة بأنّ الثقافة البروليتاريّة هي من إبداع البروليتاريا التي ينبغي أن تنشئ ثقافتها الخاصّة بها بحيث يكون لها أدبها وفنّها. وأنّه لا صلة لهذا الفن والأدب الجديدين بالماضي والتّراث «فباسم مستقبلنا نحرق رافائيل Raphaël ونهدّم المتاحف وندوس أزهار الفنّ»[118]. ولكنّ لينين عارض هذه الفكرة معارضة شديدة وأكّد أنّ الانقطاع عن التّراث يعني «حرمان الشّعب من التّمتّع بنتاج آداب وفنون

---

(115) لويس عوض : الاشتراكيّة والأدب. ص ص : 55 ـ 56 وحول لفظة «زكيبة» انظر الهامش رقم 79.

(116) اشتهر بوغدانوف بكتيّبه : الفن والطبقة العمّاليّة. موسكو 1918. انظر : شامبارنو. سبق ذكره ص ص : 185 ـ 192.

(117) البروليت كولت أو الثقافة البروليتاريّة مجموعة أدبيّة تصدرت الحياة الثقافية في العشرينات وقامت بدور كبير في نشر الثقافة بين العمّال والفلاّحين وعظم أمرها حتّى غدت مؤسسة ثقافيّة وبلغ عدد منخرطيها سنة 1920 أربعين الف منخرط.

(118) انظر : ARVON : L'esthétique marxiste. op.cit. p. 56.

تعوّد على أساليبها طوال عشرات السّنين وعاشت في ضميره»[119]. ذلك أنّ الثقافة البروليتاريّة في رأيه لا تخلق من عدم بل ينبغي أن تكون «التّطوّر المنطقيّ لمجمل المعارف التي صاغتها الانسانية وجمعتها تحت نير المجتمع الرأسمالي ومجتمع الملاكين العقاريّين»[120]. وبناء على ذلك فإنّ القضيّة كما يراها لينين ليست في «ابتكار» ثقافة بروليتاريّة جديدة بل في «تطوير أفضل ما في الثقافة الموجودة من نماذج وتراث»[121]. وهكذا يولد الجديد في أحشاء القديم نفسه آخذا منه خير ما فيه من نتاج فنّيّ ومعرفيّ معا. فأين هذا ممّا قاله عوض ؟

ثانيا : حول علاقة الأدب بالاقتصاد

القول بأنّ الأدب والفن والفكر تتأثر كلّها إلى حدّ بعيد بالأوضاع الاقتصاديّة والماديّة قول صائب في رأي لويس عوض وهو يقرّ للماركسيّة بالفضل في التّنبيه إلى هذا الأمر بيد أنّه يضيف قائلا : «ولكنّ القول بأنّ الأدب والفن والفكر هي مجرّد تعبيرات عن الأوضاع الاقتصاديّة والماديّة وعن التّطوّر الاقتصاديّ والماديّ قول فيه شطط كبير»[122]. ونحن وإن كنّا لا نختلف مع لويس عوض في هذا الرأي فإنّنا نتساءل من أين جاء هذا

---

(119) انظر : Lénine : culture et Révolution culturelle. Editions du Progrés. Moscou. 1969. p : 121.

ومحمّد دكروب : أضواء من انجلز ولينين على الأدب والفنّ والنقد. في : الأدب الجديد والثورة. بيروت. دار الفارابي 1980. ص : 33.

(120) لينين : المرجع السابق. ص : 121.

(121) لينين : نفس المرجع. ص : 142 يقول :

"Pas l'invention d'une nouvelle culture prolétarienne, mais le dévoloppement des meilleurs modèles, traditions, résultats de la culture existante"

(122) لويس عوض : الاشتراكيّة والأدب. ص : 52.

القول الذي فيه «شطط كبير» ؟ هل جاء من الفكر الماركسي أم ممّن أساء الفهم و التقدير ؟

لقد آمن ماركس فعلا ومعه رفيقه انقلز بأن القاعدة الاقتصاديّة هي القانون المحدّد للتطوّر التّاريخي للأدب والفنّ وغيرهما من ظواهر البنية الفوقيّة[123]. ولكن إذا كان العامل الاقتصادي هو الذي يمثّل في النّهاية العامل الحاسم فهذا لا يعني أنّ البنية الايديولوجيّة الفوقيّة من فلسفة وقانون وأدب وفنّ الخ ... تقوم بدور سلبيّ أو أنّها «مجرّد» انعكاس لعملية تطوّر الإنتاج الماديّ. فالبنى الفوقيّة الفكريّة تعود فتؤثّر بدورها في الحياة الاجتماعية ومن ثمّ كان للأفكار في صراع الطبقات أهمية رئيسية كثيرا ما ألحّ عليها كلّ من ماركس وانقلز. وكان على لويس عوض أن يسمّي الأشياء بأسمائها فالذي هو عنده محلّ نقاش وموضع احتراز ليس النّظرة الجدليّة المؤمنة بالتفاعل الجدليّ بين البناء الفوقي والبناء التّحتّي بل هي الرؤية الماديّة الآليّة التّبسيطيّة التي تعتقد أن البنى الفوقيّة خاضعة خضوعا كلّيا للقاعدة الاقتصادية. وقد حسم انقلز هذه القضيّة حسما في رسالته إلى هاينس ستاركنبورغ "Heins Starkenbourg" بتاريخ 25 جانفي 1894 قائلا :

«إنّ التطوّر السّياسي والقانوني والفلسفي والدّيني والأدبي والفني الخ ... يستند إلى التطوّر الاقتصادي ولكنّ سائر هذه [الظواهر] يؤثر بعضها في بعض كما تؤثّر بدورها في القاعدة الاقتصاديّة فليس صحيحا أن الوضعيّة الاقتصاديّة هي العلّة الفاعلة وحدها وكلّ ما عداها سلبيّ لا

---

(123) انظر في هذا الشأن :

a) K. Marx : contribution à la critique de l'économie politique. Paris. Editions sociales. 1957.

b) K. Marx et F.Engles : l'ideologie allemande. Première partie : Feurbach. Traduction : René cartelle et Gibert Badia. EditionsSociales. 1958.

فعل له مطلقا. كلاّ فهناك تفاعل وتأثير متبادل أساسه الضّرورة الاقتصاديّة التي تحسم الأمر دوما في النّهاية»[124].

وعلى هذا الأساس فإنّ قول عوض : «ولكنّ النقّاد الماركسيّين لا يرون في الفكر إلا تطوّرا من تطوّر المادّة ... ويبنون على ذلك أن العلوم والفنون والآداب ومختلف الفلسفات هي مجرّد تعبيرات طبيعيّة عن التصوّرات المادّيّة والاقتصاديّة عبر التّاريخ»[125] قول مردود.

ثالثا : علاقة الأدب بعصره

لئن اعترف عوض بأهمّية الفكرة القائلة بأنّ كلّ أديب هو «ابن عصره» واستشهد ببعض النقّاد الماركسيّين الذين ربطوا أدب شكسبير بمجتمع «الرّينسانس» من حيث تركيبه الاقتصادي والاجتماعي فإنّه عبّر عن خشيته من الإسراف في هذا التفسير المادّي للأدب على نحو تفسّر فيه كلّ آثار الأدباء تفسيرا ميكانيكيّا ساذجا فتحلّ أسطورة مادّيّة جديدة محلّ الأسطورة المثاليّة[126].

وقد فكّر عوض في الرّجوع إلى كتابات ماركس وانقلز في ميدان الأدب والفنّ ليعرف كما يقول «مدى مسؤوليتهما عن هذه الأفكار الشائعة بين النّقاد الماركسيّين»[127].

فتوقّف بالخصوص عند رأي ماركس في مسألة خلود الفن الاغريقي وتعليل استمراره في تقديم متعة فنّية لنا رغم تباعدنا التّاريخي عنه.

(124) نقلا عن أرفون : الجماليّة الماركسيّة (بالفرنسيّة). سبق ذكره. ص : 26.

(125) الاشتراكيّة والأدب. ص : 52.

(126) نفس المصدر. ص : 59.

(127) نفس المصدر. ص : 57.

وقد طرح ماركس هذه المسألة في إطار تأمّله في ما سمّاه بـ «العلاقة غير المتكافئة بين تطوّر الإنتاج الماديّ والإنتاج الفنّي». وضرب مثلا بالاغريق الذين انتجوا فنّا عظيما في مجتمع غير متقدّم اقتصاديّا.

وتساءل ماركس لماذا نظلّ نتجاوب مع هذا الفنّ رغم تباعدنا التّاريخي عنه أو بمعنى آخر «ما الذي يجعل الفنّ ذا قيمة خالدة على تاريخانيّته Son historicité ؟»[128] وأضاف ماركس قائلا : «ولا تكمن صعوبة الإجابة في فهم الكيفيّة التي ارتبط بها الفنّ والملحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطوّر الاجتماعي بل تكمن الصّعوبة في أنّ الفنّ والملحمة الاغريقية لا يزال كلاهما يقدّم إلينا متعة فنّية ويمثلان من بعض الوجوه معيارا ونموذجا لا يضاهى»[129].

وقد قدّم ماركس إجابة لتعليل استمرار الفن الإغريقي في تقديم متعة فنّية قائلا : «إنّ الانسان لا يمكن أن يعود ثانية إلى طفولته وإن هو عاد إليها كان ذلك بطريقة خرقاء. ولكن ألا يجد الإنسان بهجة في سذاجة الأطفال ؟ ... فلماذا إذن لا تمارس فينا الطفولة التّاريخيّة للإنسانيّة - وهي أجمل حقب تاريخها - سحرها الأبدي بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود ؟».

وقد وجد عوض تفسير ماركس هذا ساذجا، منشؤه في رأيه «رفض ماركس أن يعترف بأيّة قيم إنسانيّة جوهريّة تتجاوز العصور وتجبّ

(128) ماركس : مقدّمة نقد الاقتصاد السّياسي في كتاب : مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي سبق ذكره.

(129) ماركس : المصدر نفسه.

الحضارات وتتعدّى الطبقات سواء في مضمون الفن أو قالبه»[130]. وهذا لعمري تأويل خاطئ لرأي ماركس لأنّ ما نستخلصه في الحقيقة من مسألة خلود الفن الاغريقي واحتفاظ روائع الأدب والفن بتألقها رغم أن الظروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي أنجبتها قد زالت ولم تبق قائمة الذات هو أنّ الآثار الفنية الأصيلة قادرة بفضل نزعتها الإنسانيّة الكامنة فيها على أن تنفصل عن ظروفها التّاريخيّة وأن تواصل تأثيرها في شتّى العصور وتحقّق خلودها.

3 ـ حول الأدباء «الإشتراكيّين»

لم يكن اختيار لويس عوض للأدباء الذين تحدّث عن أعمالهم في كتابه اعتباطيا وإذا كان من حقّ المرء أن يستغرب من اجتماع هؤلاء الأدباء تحت صفة الاشتراكية وأن يتساءل عن صلة بعضهم بها فقد كنّا وضّحنا الأمر وبيّنّا أنّ الجامع بين هؤلاء الأدباء هو ما اتّصف به أدبهم من نزعة إنسانيّة تلك النّزعة التي لا قيمة لأدب اشتراكيّ بدونها. ومن ثمّ نفهم سرّ وجود بيكيت إلى جانب باسترناك وهمنقواي إلى جانب ماياكوفسكي الخ ...

ونحن نرى أنّ اختيار لويس عوض لهؤلاء الأدباء لهو دليل على سعة أفقه وعدم تقيّده بالحدود والمذاهب ونبذه «المذهبيّة الضيّقة» كما يقول ولكن فات عوض أنّ بعض النّقّاد الواقعيّين الكبار كانوا قد بذلوا جهدا عظيما في هذا الاتّجاه وتفطّنوا قبله إلى الأبعاد الإنسانيّة في الأدب الواقعي الاشتراكي فقاوموا «الجدانوفية» وتخلّصوا من سيّئاتها. ولكن لويس عوض لم يشر اليهم مجرّد إشارة. ومن هؤلاء نذكر : جورج

(130) الاشتراكية والأدب. ص : 58.

لوكاتش المجري G.Lukacs (1885 ـ 1971) وارنست فيشر النمساوي E.Fischer (1899 ـ ؟) وروجيه غارودي الفرنسي R. Garaudy (1913 ـ).

فهذا لوكاتش قد دعا إلى ما أسماه بـ «الواقعية العظيمة»[131] التي تعدّ النزعة الإنسانيّة من أخلص خصائصها. وتتجلّى النزعة الإنسانيّة في رؤية لوكاتش للواقعيّة بشكل خاصّ وللفنّ بشكل عام في إيمانه بضرورة دراسة الإنسان وتصويره في المجتمع «فما من أدب إلاّ كان الإنسان نقطته الجوهريّة»[132].

والواقعيّة العظيمة عند لوكاتش بعيدة الغور تمتدّ من الاغريق إلى العصر الحاضر من هو ميروس إلى غوركي والقاسم المشترك بين هذين الأديبين ليس في وسائل التّعبير والأسلوب الفنّي بل في النّيّة المشتركة ـ على تباعد الزمن ـ في تصوير جوهر الواقع العميق للإنسانيّة. ففي كلّ عصر يشير الفنّ إلى مشاكل زمنه المباشرة وإلى تطوّر الانسانيّة العامّ.

أمّا أرنست فيشر فقد حارب الآثار الأدبيّة التي تعتمد «الدّعاية» و«التّجميل» ورفض النظرة الجامدة التي تصنّف الأدب إلى كتلتين أو جبهتين وهما الفنّ الواقعي التّقدمي من ناحية ومختلف التّيارات المضادّة للواقعيّة والمدعوّة بالرّجعيّة من ناحية أخرى وعزا هذه الظّاهرة إلى مخلّفات

---

(131) يمكن الرجوع إلى كتابات لوكاتش التّالية :

— Problèmes du réalisme - L'Arche Editeur. Paris 1975.

ـ دراسات في الواقعيّة الاروبيّة. ترجمة أمير اسكندر. القاهر 1972.

(يضمّ كتابات ما بين 1934 و1940).

— La signification présente du réalisme critique. Gallimard. Paris 1960.

(يضمّ كتابات ما بين 1955 ـ 1957).

(132) انظر : رمضان بسطا ويسي محمد : «العناصر التكوينيّة في رؤية جورج لوكاتش الجماليّة» في مجلّة المهد السنة الثالثة. عدد 9 ـ 10 ـ 1986. ص : 40.

فترة عبادة الذات في عهد ستالين ودعا إلى إحكام العلاقة بين الواقعيّة وسائر الحركات والمناهج الفنّية متسائلا : «أين نضع فنّانين لا يرقى إلى عظمتهم شكّ أمثال موليير وراسين الكلاسيكيّين وهولدرلن Holderlin والترسكوت الرّومنطيقيّيْن وامثال من جاؤوا في أعقاب الحركة الانطباعيّة كفان غوغ Van Gogh وغوغان»[133].

وأمّا روجيه غارودي فقد جمع في كتابه «واقعية بلا ضفاف»[134] بين ثلاثة فنّانين أوروبيّين كبار وهم : الرسّام الإسباني بيكاسو Picasso والشاعر الأمريكي سان جون بيرس Saint-John Perse والرّوائي التشيكي فرانز كافكا F.Kafka.

وكان منطلق غارودي هو «أنّ كل عمل فنّي أصيل يعبّر عن شكل للوجود الإنسانيّ في العالم»[135]. ودعا غارودي بشدّة إلى أن تحتضن الواقعيّة ميراث جميع عصور الإبداع الكبرى في تاريخ الإنسانيّة. وتساءل قائلا :

«إذا نحن استخلصنا الواقعيّة العظيمة من ستندال وبلزاك ومن كوربيه Courbet وربين Repine ومن تولستوي ودي غارد Martin du Gard ومن غوركي وما ياكوفسكي ثمّ ألفيناها لا تنطبق على أعمال كلّ من كافكا وسان جون بيرس وبيكاسو فما يكون العمل ؟ هل يتعيّن علينا إقصاء هؤلاء من الواقعيّة أي من الفنّ ؟ أم هل يتعيّن علينا - على العكس - أن نوسّع تعريف الواقعيّة وأن نكتشف أبعادها الجديدة في ضوء الأعمال

---

(133) أرنست فيشر : ضرورة الفن. تعريب : ميشال سليمان. دار الحقيقة. بيروت (د.ت) الفصل الثالث. ص : 133.

(134) Roger Garaudy : D'un réalisme sans rivages. Préface de Louis Aragon. Paris - 1963.

نقله إلى العربيّة حليم طوسون. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1968.

(135) نفس المصدر. ص : 225.

المميّزة لعصرنا ممّا يسمح لنا أن نضمّ هذه الإسهامات الجديدة إلى تراث الماضي ؟»[136]

ولم يتردّد غارودي في اختيار الطريق الثّاني فأقبل في كتابه على دراسة أعمال أدبيّة «حرمنا أنفسنا طويلا من تذوّقها باسم المعايير الضيّقة للواقعيّة»[137].

وهكذا سعى غارودي إلى أن يقطع الصّلة بكل وجهات النّظر الضيّقة في علم الجمال مؤمنا بأنّ الفنّ لا يسمّى فنّا حتّى يكون إنسانيّا حقّا.

خاتمة :

لقد سعينا في هذا المقال إلى أن نتتبّع آراء لويس عوض حول مسألة الأدب الاشتراكي فتوقّفنا عندها وحلّلناها. ولقد كانت هذه المسألة من أهمّ المسائل ومن أكثرها إثارة للنّقاش في الوقت الذي صدر فيه كتاب «الاشتراكيّة والأدب» ذلك أنّ مقالات لويس عوض التي كان نشرها أولا في الصّحف قبل جمعها في كتاب إنّما واكبت تحوّلا سريعافي المجتمع المصري في نظمه السّياسيّة والاقتصاديّة. وكان الاتّجاه العام نحو نظام التأميم والاشتراكيّة. كما واكبت - وهذا هو الأهمّ - صراعا فكريّا بين اتّجاهين أحدهما يؤمن بالاشتراكيّة العلميّة ويدعو إلى الأخذ بالنّموذج الماركسي اللّينيني والآخر يؤمن باشتراكيّة يرمز إليها بشعار «لا شرقيّة ولا غربيّة» ويطلق عليها اسم «اشتراكيّة عربيّة» وفي مجال النقد والابداع كان الاتّجاه الأوّل يعبّر عن نفسه في شكل من أشكال الواقعيّة الاشتراكيّة بينما كان الاتّجاه الثّاني ومعه جميع التّيارات التي تميل إلى المحافظة أو تنفر من التّغيير السّريع تشجّع النّزعات التقليديّة والرّومنسيّة والنّظريات

(136) غارودي : واقعيّة بلا ضفاف. ص ص : 225 - 226.
(137) نفس المصدر. ص : 226.

النّقـديّة التي تذهب إلى فنّيّـة الأدب واسـتـقـلاله عن مـجـريات الحـيـاة الاجتماعيّة[138].

وفي خضمّ هذا الصّراع الأدبيّ السّياسي تأتي محاولة لويس عوض المهمّة فالنّاظر في كتاب الاشتراكيّة والأدب لا يسعه إلاّ أن يعترف لصاحبه بثقافته الواسعة واطّلاعه الكبير على مختلف المدارس والاتّجاهات الأدبيّة والفنّية والفكريّة الحديثة في البلاد الغربيّة.

ومهما اختلفنا مع لويس عوض فإنّه لا نملك إلاّ أن نقرّ بأنّه نموذج للنّاقد الذي يؤمن بأهمّية الثقافة ويتّجه دوما إلى الفهم والمعرفة[139].

ويمكن أن نضيف خصلة أخرى إلى لويس عوض هي الصّراحة والصدق. ففي خضمّ ذلك الصّراع الكبير والخطير وفي «ذلك المناخ المضطرب الذي لم تكن المغامرة فيه محمودة العواقب»[140] أدلى عوض بدلوه واختلف مع الفريقين فكان ناقدا أمينا منسجما مع نفسه متحمّسا لمذهبه ومبشّرا باتّجاهه الاشتراكي الإنساني ذلك الاتجاه الذي يؤمن كما يقول بوحدة الفكر والتّراث الأدبي الانسانيّيْن في كلّ زمان ومكان.

---

(138) انظر : د. شكري محمّد عيّاد : «لويس عوض والأدب الاشتراكي» مجلّة **الهلال** ع : 10 أكتوبر 1990. ص : 40.

(139) يقول محمّد مندور متحدّثا عن صديقه لويس عوض : « ... إنّ المنحى الفكري والعاطفي لصديقي لويس لم يتغيّر منذ أن عرفته لأوّل مرّة وأعني به الاتجاه نحو الفهم والمعرفة والتفسير». انظر : النّقد والنّقّاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر. (د.ت). ص : 197.

(140) عيّاد : لويس عوض والأدب الاشتراكي. سبق ذكره. ص : 40.

ولئن بدا للبعض أن لويس عوض في كتابه الاشتراكيّة والأدب قد ارتدّ عن أصوله الرّاديكاليّة في الأربعينات[141]، فإنّ المتمعّن في فكره يرى أنّ ما ورد في كتاب الاشتراكيّة والأدب لا يمثل نشازا ولا يعبّر عن تناقض في مساره الفكري وإن لم يعد لويس عوض ذلك الشّاب المتحمّس والعائد توّا من الخارج والمتأثر بأشدّ النّقاد الماركسيّين الانقليز مثاليّة. ذلك أنّ لويس عوض في جوهره اشتراكيّ انساني ذو نزعة توفيقيّة وسطيّة وهي السّمة الغالبة على الفكر العربي[142]. وهو في كلّ مقالاته - ربّما باستثناء مقدّمة «بلوتولاند»[143] - لم يكن يختلف عن صديقه ورفيق دربه محمد مندور وإن كان بعضهم يذهب إلى أنّ مندور بدأإصلاحيّا وانتهى راديكاليا وأنّ عوض بدأ راديكاليّا وانتهى اصلاحيّا[144] ففي الحقيقة ظلّت «الاشتراكيّة الديمقراطيّة» الفكر المحوري عند كليهما وإن اختلفا في بعض الجزئيّات. فلقد كان عوض مثل صديقه يأمل في أن يتحقّق بناء مجتمع اشتراكيّ تعاونيّ بالدّيمقراطيّة. وكان الحلّ الذي ارتضاه الصديقان معا

(141) هذا ما ذكره غالي شكري في : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار الطليعة. بيروت. 1981 ص : 86. وقريب من هذا ما ذكره شكري محمد عيّاد : «ولكن لويس عوض بعد أن أفرج عنه وأعيد إلى العمل محرّرا أدبيّا لجريدة «الجمهورية» كتب سلسلة من المقالات عن «الاشتراكيّة والأدب» كادت تطيح برصيده القديم عند الماركسيين» انظر : المذاهب الأدبيّة والنقديّة عند العرب والغربيّين. سلسلة عالم المعرفة. عدد 177. الكويت سبتمبر 1993. ص : 39.

(142) شكري عياد : لويس عوض والأدب الاشتراكي. سبق ذكره. ص : 43.

(143) بلوتولاند ديوان نشره عوض سنة 1947. ووضع له مقدّمة عنيفة تحت عنوان : «حطّموا عمود الشعر».

(144) انظر : جابر عصفور : «لويس عوض ناقدا». مجلّة **الهلال** ع : 10 اكتوبر 1990 ص : 57.

حلاّ وسطا ألّف بين ما في الدّيمقراطيّة من احترام للفرد ولحقوقه ولحرّيته وما في الاشتراكيّة من إيمان بمبادئ العدالة الاجتماعيّة. يقول عوض مؤكّدا هذا المعنى وذلك في سياق حديثه عن صديقه مندور :

«... ولكن يجمعنا رغم هذا [أي رغم الاختلاف بينهما في الطباع والسّلوك] شيئان : إيمان عميق بالإنسان ومستقبل الإنسان يجري في نفوسنا مجرى الدّم في العروق وإيمان عميق بالحضارة الإنسانية الأصيلة في أيّ ثوب تجلّت : في الآداب وفي الفنون وفي العلوم»[145].

وفي هذا الإطار صاغ لويس عوض تصوّره لعلاقة الاشتراكيّة بالأدب «على نحو يتناسب والمجتمع الجديد وفي الوقت نفسه يكشف عن زيف النّظريّات التي تنفي الصّلة بين الأدب والمجتمع»[146].

وهكذا اجتمع في فكر عوض أمران جوهريّان : إيمان بمبادئ الثّورة الفرنسيّة بكل ما يعنيه ذلك من دفاع مستميت عن حقّ الفرد في الوجود وإيمان بالاشتراكيّة في ثوبها الإنسانيّ فسعى إلى أن يبحث عن مركّب يؤلّف بينهما. ولم يكن هذا المركّب سوى «الاشتراكيّة الديمقراطيّة» التي ظلّ... يصوغ تنويعاتها الفكريّة منذ عودته من انقلترا 1940 إلى آخر كتاباته عام 1990»[147].

ولهذا فنحن لا نتّفق مع ما ذهب إليه الدكتور أحمد كمال زكي حينما قال : «... إنّ طابع الماركسيّة يظلّ غالبا عليه [أي على عوض] حتّى ليتصوّر

---

(145) انظر : لويس عوض : الثورة والأدب. سلسلة الكتاب الذّهبي. روز اليوسف. القاهرة. يوليو 1971. مقال : وداعا. ص : 11.

(146) د. جابر عصفور : «لويس عوض ناقدا». سبق ذكره. ص : 56.

(147) نفس المرجع. ص : 57.

بعضنا أنّ دحضه للمادّية ليس إلاّ لعبة من الاعيب النّقاد»[148]. وكتابه الاشتراكيّة والأدب يكذّب هذا الزّعم تكذيبا ففيه موقف صريح وواضح من الاشتراكيّة العلميّة وكثيرا ما نعتها بالتّزمّت وبالإسراف والمبالغة وبالمذهبيّة الضيّقة وهو الذي لم يؤمن إلاّ بالتّسامح وبالاشتراكيّة التي تتّسع لكلّ المعاني الإنسانيّة الكبيرة.

ولئن ظلّ لويس عوض في طرحه لقضايا الأدب أسير التصوّر الاجتماعي بحكم أن فلسفة المضمون هي التي تقود خطاه وتحدّد رؤيته وتسطّر منهجه إلى حدّ أنّنا لا نظفر في كتابه ـ وهو كتاب في النقد ـ بتصوّر واضح ودقيق لماهية الأدب من حيث هو فنّ وصنعة فإنّ ذلك لا يحطّ من شأنه ويبقى كتاب «الاشتراكية والأدب» ـ على ما فيه من تصوّرات مثاليّة ـ كتابا مهمّا من حيث تصويره لمرحلة دقيقة من مراحل تطوّر التّفكير النّقدي العربيّ الحديث ومن حيث شهادته الحيّة على تفكير مثقف كبير يصحّ أن ينعت بأنّه : «آخر فارس من فرسان عهد الأنوار»[149].

فاروق العمراني

---

(148) انظر : د. أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهاته. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. 1972. ص : 145.

(149) Mort de l'écrivain égyptien Luis Awad, un libéral impénitent. par : Alexandre Buccianti. Le Monde 13/9/1990.

التّشخيص في الرّواية العربيّة الحديثة

محمّد الباردي

1 ـ أن تكون الرّواية تشخيصا[1]، فذاك ما يميّز جنسها الأدبي ويؤسّسه. فمنذ القرن التّاسع عشر أقرّ بعض الفلاسفة بأنّ «الرّواية بمعناها الحقيقيّ تقتضي أيضا شأنها شأن الملحمة، رسم عالم بأكمله ولوحة الحياة الّتي تبدو وموادها العديدة وعمقها المتنوّع في دائرة الفعل الخاصّ الّذي يتوسّطها»[2] وعدّها بذلك الملحمة البرجوازيّة الحديثة[2] كما عدّها البعض الآخر «ملحمة عالم بغير آلهة»[3] وقد أخذت الرّواية بهذا المعنى عن الملحمة تشخيصها للعالم وطرائقه وإن اختلفت الظّروف الاجتماعيّة وتبدلت الشّروط التاريخيّة. بيد أنّ طبيعة التّشخيص في الرّواية الحديثة تنوّعت وتعقّدت، فإذا كان السّائد إلى عهد غير بعيد، أن تشخّص الرّواية واقعا، ذاك الكيان الخارج عن اللّغة فيكون النّصّ بذلك انعكاسا لمعطى سابق، وتظلّ تلك العبارة الشّهيرة الّتي كتبها ستاندال Stendhal ذات يوم «الرّواية

(1) تعريبا للمصطلح الفرنسي représentation.

(2) هيغل ـ علم الجمال، نصوص مختارة Hegel, Esthétique, Textes choisis P U F 1953, p 52.

(3) جورج لوكاش، نظريّة الرّواية، تعريب حسن سحبان / منشورات التلّ، المغرب 1983، ص 69.

مرآة يُتجوّل بها طول الطّريق، شعارا يحقّق مفهوم «الرّواية ـ المرآة» فإنّ الرّواية الحديثة منحتْ مفهوم التّشخيص دلالات جديدة وبذلك وهبت لنفسها أساليب في السّرد غير عاديّة[4] ومع ذلك فإنّ مسألة التّشخيص لم تكن مطروحة على الرّواية العربيّة إلى حدود بداية السّتينات، فقد ظلّ النّصّ الرّوائي الواقعي، يفضّل أحيانا كثيرة «النّصّ الدّنيوي»[5] أي التّاريخ بمعناه الواسع (التصوير الاجتماعي / قصّة السّيرة / السّيرة الذّاتيّة) وقد ظلّ الرّوائيون العرب مطمئنّين إلى أنّ المثل الأعلى في الكتابة الرّوائيّة هو

---

(4) لقد تحدّث جان ريكاردو J. Ricardou عن ثلاثة مستويات في التّشخيص في الرّواية الفرنسية الحديثة هي :

1) **تشخيص الرواية للواقع.**

2) **تشخيص الرّواية لذاتها**، ففي هذه الحالة تحيل الرّواية على عالمها الدّاخلي أي على فعل الكتابة، فتصبح بمثابة «أثر لمرايا تفعل في ذاتها من كلّ ناحية» والنّصّ يتكاثر انطلاقا من ذاته، وهو يكتب «عندما يقلّد ما يقرأ» وعندئذ تكون الغاية من الكتابة هي تحقّق معجزة الكتابة ذاتها.

3) **التشخيص المضاد** : في هذه الحالة يتكاثر النصّ انطلاقا من ذاته ولكنّه يكتب نفسه وهو يناقض ما يقرأ (أنظر |Pour une théorie du nouveau roman, ed du seuil 1976 وبصفة أخصّ الفصل الموسوم بـ : Nouveau roman, Tel quel

وقد استعمل فيليب هامون Ph. Hamon مفاهيم مغايرة تتّصل بعلاقة الرّواية بالواقع فتحدّث عن **الواقعيّة النصّية** حيث لا تحاكي اللّغة من الواقع سوى اللّغة (المنطوقة أو المكتوبة) وعندئذ لا يستطيع حديث لساني أن يعيد انتاج غير حديث لساني مماثل قال نفسه بنفسه (وحينئذ يكون التكرار أو الاجترار والمعاودة هي الصّور النّموذجية لاعادة الانتاج هذه) أو قاله سلفا حديث لساني آخر (وعندئذ تكون وجوهه البلاغيّة هي اللّغة الواصفة : الاستشهاد، اعادة الكتابة، المحاكاة السّاخرة، المعارضة) **والواقعيّة الرّمزية** : حيث لا تستطيع اللّغة أن تحاكي الاّ بعض عناصر الواقع القابلة للأيقنة بالكتابة أو بالكلام الخطّي والمزدوج التشكّل (الأدب العجائبي مثلا) **والواقعيّة الوصفيّة** : وهي تلك الّتي يكون فيها الميثاق الارجاعي واضحا وهي الّتي تشخّص الواقع باعتباره كيانا خارجا عن الكتابة. وقد حدّد فيليب هامون في هذا السّياق ما أسماه «قائمة شروط المشروع الواقعي» في كلّ هذا راجع كتاب «الأدب والواقع»، مجموعة المؤلّفين، تعريب عبد الجليل الأزدى ،محمد معتصم، مرّاكش 1992، ص 69 وما يليها.

(5) مصطلح استعمله ف. هامون، راجع المرجع المذكور سابقا.

التّشخيص الأمين للواقع (كما يراه الكاتب طبعا) وأنّ الخطاب المثاليّ هو المثال الحقائقيّ الّذي يجسّد الكمال الّذي ينزع إليه كلّ خطاب. فالواقعيّات العربية(التسجيليّة / النّقديّة / الاشتراكيّة / الجديدة) كما فهمها روائيو مرحلة ما قبل السّتينات. تشترك جميعا في أنّها تكتب التاريخ وتشخّص الوقائع رغم اختلافها في مستوى الرّؤية الاجتماعيّة وفي مستوى المسافة الّتي تفصل السّارد عن موضوع سرده. إنّ مقوّمات النّص الواقعي الفنّية واحدة ولكنّ الرّؤية هي الّتي تميّز هذه الواقعيّة عن تلك. ولذلك انطلق كتاب الرّواية الحديثة في تجربتهم الابداعيّة من نقدهم لمفهوم التّشخيص في الرّواية السّائدة. فصنع الله ابراهيم مثلا، ينقد الواقعيّة الاشتراكية نقدا عنيفا ويعتبر تجربته نابعة من رفضه هذا المذهب في تعامله مع الواقع. إذ يرى أنّ الكتابات السّائدة في المرحلة الّتي كتب فيها روايته الأولى كانت «تعزف على النّغمة المعهودة فيما عرف بالأدب الواقعيّ الاشتراكي : عدم اغفال الصّورة الكلّية والانجازات الّتي تحقّقت ويعتبرها دعوى يتمسّح بها الآن أكثر الكتّاب تخلّفا ورجعيّة ثمّ يذهب في موقع آخر إلى اعتبار «ما عرف في الخمسينات والسّتينات باسم الواقعيّة الاشتراكية ضربا من الرومانسيّة الثّورية»[6] ونحن نلمس ما يشبه هذا الموقف النّظري، لدى العديد من كتّاب الرّواية الحديثة في مصر وفي غيرها[7] فسارد فرج الحوار، يعلن في متن روايته «الموت والبحر والجرذ» «أنّ الواقعية المحض انتحرت بين فكّي التّقارير والتّحاليل والفحوص، أهملت معقل المرض»[8] وكذا يصنع سارد إلياس خوري عند ما يقول : «الحكاية هي أنّنا نبحث عن حكايتنا وندّعي أنّنا نبحث عن الحقيقة، نجد الحقيقة، فنضيّع الحكاية ونبدأ

---

(6) أنظر كتابنا «الرّواية العربية والحداثة» منشورات دار الحوار، سورية 1993، ص76.

(7) أنظر المرجع نفسه، ص 76 وما يليها.

(8) الموت والبحر والجرذ ـ دار الجنوب للنّشر، 1985، ص 45.

من جديد»[9] وذاك أيضا ما يرد في رواية «عين الفرس» للميلودي شغموم عند ما يقول السّارد في متن الرّواية «إنّ الحكاية لا يمكن أن تنوب عن التّاريخ ولا التّاريخ يمكن أن ينوب عنها كما يمكن أن ينوب العقل عن القلب أو العكس»[10].

إنّ إحساسا بالارتباك إزاء التّشخيص الواقعي يتجلّى من خلال هذه المواقف وهو يعكس سعيا الى الانفلات من أسر العلاقة التّقليديّة بين الأدب والواقع ومن قواعد إحالتها اليه وقبل هذا كلّه «من الفهم التّقليدي للعمل الفنّي طبيعته وآلياته المعقّدة وغاياته»[11] وعندئذ يصبح التّشخيص وما يطرحه من اشكاليات في الرّواية العربية متّصلا اتّصالا وثيقا بتحديث الشّكل الرّوائي. ولكنّه في ذات الوقت، يظلّ اطارا عاما لا يمكن للرّواية أن تتحرّر منه لأنّه سبب وجودها ومرتكزها الجوهري.

2 ـ يلاحظ المتأمّل في الإبداع الرّوائي العربي الحديث أنّ ثلاثة أنواع من التّشخيص تحكم علاقته بالواقع ولكي نرصد تجلّياتها في الرّواية الحديثة نستعمل المصطلحات التّالية : تشخيص وصفي /تشخيص رمزي / تشخيص نصّي.

1.2 ـ التّشخيص الوصفي :

إنّه التّشخيص الّذي يستجيب لقائمة شروط المشروع الواقعي «الماثلة في ذهن الرّوائي نفسه وهي أن يعتبر الكاتب العالم غنيّا ومنوّعا وأن يعتقد أنّه قادر على أن يرسل خبرا مقروءاً ومتماسكا بشأن هذا العالم

---

(9) الياس خوري، مملكة الغرباء، دار الآداب، 1993، ص 112.

(10) عين الفرس، دار الأمان، المغرب، 1988، ص 8.

(11) صبري حافظ، قـــــراءة في رواية جديدة، مالك الحزين، فصول، مجلّد 4 عدد 3 1984، ص 189.

وأن يدرك كذلك أنّ اللّغة تستطيع أن تنسخ الواقع إذْ هيَ تُعبِّرُ ولا تخلقه وهي بذلك تظلّ في مرتبة ثانويّة بالمقارنة مع الواقع الّذي تشخّصه، وفي النّهاية أنْ يطلبُ الرّوائي من القارئ أن يؤمن بصحّة الخبر عن العالم الّذي يقدّمه له[12].

والباحث يدرك بسهولة وهو يتأمّل المدوّنة الرّوائية العربية منذ نهاية السّتينات أن أغلب نصوصها تستند إلى «النّص الدنيوي» بمعنى أنّ الواقع يظلّ كيانا مستقلاّ تسعى الى تشخيصه بأشكال مختلفة.

1.1.2 ـ تشخيص النّموذجي :

في هذه الحالة، تشخّص الرّواية النّموذجي من الأحداث والشّخوص والمكان والزّمان، ذلك أنّ السّارد ينتقى من واقع الحياة أكثر الأحداث في علاقتها بالشّخوص والمكان والزّمان، اختزالا لحياة النّاس بأفراحها وأحزانها وبطولاتها وتناقضاتها، وهي أفعال لا تؤدّيها الاّ شخصيات غير عاديّة تدنو ـ ما أمكن ـ من البطولة وقادرة على اقناع المتلقّي بقدرتها على تجسيد هذا الفعل النّموذجي[13] ولهذا النّوع من التّشخيص كتابه المشهورون : نجيب محفوظ، حنّا مينة، عبد الرّحمان منيف وغيرهم كثير، وهو لا يعدو أن يكون شكلا متطوّرا لما وصلت إليه الرّواية الكلاسيكيّة في

(12) راجع ف. هامون ـ الأدب والواقع ـ مجموعة المؤلفين، مرّاكش 1992، ص81.

(13) في هذا السّياق، يقول حنّا مينة متحدّثا عن رواياته : «إنّ الطّبيعة مؤنسة والصّراع معها هو الصّراع مع الانسان، في ظروف خارقة، تتخذ فيها الارادة الانسانيّة قوّتها الّتي لا تقهر. لتقهر الطّبيعة نفسها وتروّضها. ومن الطّبيعي أن يبلغ هذا التوتّر اقصاه في هذه الحالة، لأنّ البطولة الفردية في المواجهة، بطولة جماعيّة في الهدف، وفي الظّروف الاجتماعيّة والتّاريخيّة التي تمرّ بها تفرض الضّرورة مثل هذه البطولة، فهي تبرز دور الفرد في التّاريخ حتّى يكون على تساوق مع التّاريخ وعلى تلازم مع أهداف الجماهير ومع منطقيّة قوانين التغيير باتجاه المستقبل» هواجس في التجربة الرّوائية، دار الآداب، 1982، ص 171.

الأدب العربي الحديث الّتي تظلّ تجسّد شعريّة الخطاب الواقعي تجسيدا بليغا وسمتها الأساسيّة تماسك الحكي الّذي يتجلّى من خلال ظواهر فنّية عديدة (أهمّها : الومضة الورائيّة، الحوار الباطني، وصف التقاليد والميل إلى التبرير النفسي والايديولوجي) حتّى يستقيم التّتابع المنطقي للوظائف السرديّة والمحافظة على سلامة الرّسالة في مستوى التلقّي كما يقتضي تماسك الحكي المحافظة على المقوّمات الرّئيسيّة للرّواية الكلاسيكيّة (المحافظة على الحبكة واحتفاظ الشّخصية بعمقها النّفسني والاجتماعي ووضوح حدود الزّمان والمكان واتصالهما بالوضعيّة الّتي عليها الشّخصية سواء كانت اشكاليّة أولا اشكاليّة).

إنّ هذا النّوع من التشخيص لا يثير إشكالا، فهو يتواصل في إطار التّقاليد الّتي نشأت فيها الرّواية العربيّة وإضافة الكاتب في مدى قدرته على امتلاك الأدوات الفنّية أو مدى نفاذ رؤيته لامتلاك الواقع ولكنّ العالم يظلّ بالنّسبة إلى هذا الاتّجاه قابلا للوصف وسهل التّسمية وتظلّ المسافة قائمة بين الواقعيّ والمتخيّل حدودها الايهامُ وهو العقد الّذي يصل بين الكاتب وقارئه وهو الميثاق الارجاعي على حدّ عبارة فيليب لوجون Ph. Le jeune[14].

2.1.2 ـ تشخيص العادي واليومي :

لكنّ نقلة نوعيّة مسّت علاقة الرّواية بالواقع، فعلى نقيض التّشخيص النّموذجي استحوذ الفعل العادي واليومي على النّسيج السّردي، إذ تميّزت بعضُ تيّارات الرّواية العربية الحديثة بتشخيصها للواقع في مستوى «الدّرجة الصّفر»، ولم يعد للأفعال ما يميّزها حين غمرها التّشابه وطفت عليها الممارسات اليوميّة ولعلّ أبرز نموذج يمثل هذا الاتجاه الكاتب المصري صنع الله ابراهيم من خلال جلّ أعماله الرّوائية ومع ذلك تظلّ روايته

---

(14) Philippe Le jeune, Le pacte autobiographie Ed du Seuil. 1975. p.36.

القصيرة .تلك الرّائحة، أكثرها دلالة. لقد سبق أن صنّفنا وظائف هذه الرّواية وفق مجموعة من المحاور[15] وسنكتفي بالاستشهاد بأحدها لنؤكّد على أهمّية الفعل اليومي والعادي في النّسيج الحدثي لهذه الرّواية :

محور الخروج :

ذهبنا الى بيت أخي / ذهبنا الى صديقي / ذهبنا الى القسم / أخذتني الى الحجرة في مصر الجديدة / عدنا الى الحجرة / دخلنا المنزل / ذهبت الى سامي في بيته / ودخلت المنزل / عدت الى حجرتي / عدت الى الحجرة وتركت بابها مفتوحا / صعدت إلى الطّابق الأوّل / صعدت إلى حجرتي / عدت إلى الحجرة / عدت فغليت اللّبن / دخلت / أسرعت الى المنزل / دخلت / ذهبت الى منزل أخي / نزلت أمام البيت / دخلت المنزل / صعدت الى غرفتي / عدت الى الحجرة / ذهبت الى منزلهم / وانصرفت الى حجرتي / ذهبت الى الشّقة الجديدة الّتي ستنتقل اليها أختي في المساء / عدت الى حجرتي / فتحت الباب / عدت الى الحجرة.

لقد اتّسم تشخيص اليومي والعادي بتوسيع المسافة بين السّارد والعالم المشخّص. فالسّارد يكفّ نهائيّا عن التّعليق المباشر أو عبر التّبرير النّفسي والايديولوجي وتنعدم تلك الوظائف التنبيهيّة الّتي توجّه القارئ، ولئن أشار الكاتب إلى الطّرق البديلة الّتي يعبّر بها في الرّواية عن مواقفه، فإنّنا لا نعثر في حقيقة الأمر على مقاطع سرديّة تعكس نفسيّة الرّاوي أو خواطره وانفعالاته، فهو بتعامل مع محيطه تعاملا حياديّا، يبدو أحيانا من خلال مجموعة من الأفعال القصيرة المتلاحقة.

لقد أفقد تشخيص العادي واليومي الرّواية الحديثة تماسك السّرد فيها، إذْ امّحت الحبكة أو كادت فلا نكاد نعثر على خيط سرديّ دقيق

(15) أنظر كتابنا، الرّواية والحداثة، ص 173.

يربط بين الأفعال، وفقدت الشّخصية ملامحها المميّزة في كثير من الأحيان وكذلك عمقها الاجتماعي والسّياسي وهيمن التّكرار وأصبح تقنية أساسيّة في شعريّة الخطاب الواقعي وبذلك يؤدّي هذا الضّرب من التّشخيص وظيفة مغايرة لوظيفته في الرّواية الكلاسيكيّة اذ كان تشخيص الحياة اليوميّة يرمي الى بناء الشخصيّة النّموذجيّة وتحديد سماتها الاجتماعيّة والنّفسيّة.

3.1.2 ـ على أنّ المسافة بين العالم والسّارد الّتي تتّسع في بعض تيّارات الرّواية العربية الحديثة تضيق في بعضها الآخر المستند إلى التّاريخ، ففي مثل هذه الرّوايات يلتزم السّارد بميثاقه الإرجاعي عندما يخرج التّاريخ من الوهم إلى الحقيقة. وكثيرة هي الرّوايات التّاريخيّة في الأدب العربي الحديث الّتي تتّخذ من شخصيّة تاريخيّة أو واقعة مادة سرديّة لها[16] وهي في حقيقة الأمر ذات صلة بالمؤثّرات الرّومانسيّة شأنها شأن الرّواية التّاريخيّة الأوروبيّة عامّة، لكنّ عودة الرّوائي العربي إلى التّاريخ في هذه السّنوات الأخيرة ذات دلالة خاصّة سنحاول إبرازها من خلال تحليلنا لرواية «مدارات الشّرق» لنبيل سليمان[17].

للواقع المشخّص في هذه الرّواية بنيتان تسندُ إحداهما الأخرى وتشرّع لها وجودها :

ـ بنية متخيّلة نامية على امتداد الرّباعيّة تقوم على مجموعة من الشّخصيات والأحداث النّموذجيّة الديناميكيّة وهي على ثلاثة أنواع :

(16) أنظر ما كتبه علي الجارم وفريد أبوحديد وعلي احمد باكثير وعبد الحميد جوده السحّار.

(17) الأشرعة 1990 ـ بنات نعش 1990 ـ التّيجان 1993 ـ الشّقائق 1993 دار الحوار اللاذقيّة.

1 ـ مجموعة أولى، لا مرجعيّة تاريخيّة لها وهي شخصيات تنبع من القاع الاجتماعي تربط بينها أحداث خاصّة وعلاقات طبيعيّة (صداقة / حب/ زواج / زمالة في العمل) أو أحداث وطنيّة عامّة وعلاقات سياسيّة (المشاركة في الحركة الوطنيّة /العمل النّقابي /العمل السّياسي).

2 ـ مجموعة ثانية، وهي شخصيات خياليّة تستند إلى مرجعيّة تاريخيّة ولكنّها لا تشخّص شخصيّة تاريخيّة بعينها بقدر ما تشخّص تكتّلا سياسيّا أو انتماء اجتماعيّا محدّدا في إطار الحركة السياسية الّتي شهدتها سوريّة في تاريخها الحديث وهي كذلك شخصيات نامية في الزّمن الطّويل الممتدّ منذ الحرب العالميّة الأولى إلى سنة 1967.

3 ـ مجموعة ثالثة، وهي شخصيات أقنعة لرموز تاريخيّة معروفة لعبت دورا بارزا في تاريخ سوريّة الحديث.

ـ بنية حدثيّة خارجيّة : وهي كذلك نامية في الزّمن لكنّها تستمدّ شرعيّتها من الحقيقة التاريخيّة ذاتها إذ تُطابِقُ الأحداث الرّوائيّة فيها أحداث الواقع[18] وهي أحداث كثيرة (أهمّها : الحرب العالمية الأولى وهزيمة الأتراك ـ الحكومة العربية في عهد الملك فيصل ـ الاحتلال الفرنسيّ لسوريّة، احتلال السّاحل السّوريّ وتقسيم البلاد ـ الانسحاب الانقليزي من سورية ـ احتلال الفرنسيين سورية ـ المقاومة الوطنية ضدّ الفرنسيين والانقليز ـ نشأة الكتلة الوطنيّة وبقيّة الأحزاب السياسية ـ الحرب العالمية الثانية ـ البرلمان ـ المؤتمر السّوري ـ الاستقلال ـ تعيين رئيس الجمهورية ـ القضية الفلسطينية. الانقلاب العسكري الأوّل ـ والانقلاب العسكري الثاني).

(18) انظر محمّد عادل حرب، المعالجة الفنية للتّاريخ، دراسة في مدارات الشّرق دار الحوار، 1994 هدف الكاتب في هذه الدّراسة تأكيد التّطابق القائم بين الحدث الرّوائي والحدث التّاريخي.

وقد تعامل الكاتب مع هذه الأحداث تعامل المبدع الّذي يوظّف الحدث التّاريخيّ ويخضعه لمقتضيات البنية الفنّية العامّة على النّحو الآتي :

* إنّه يميّز من الأحداث التّاريخيّة بين الرّئيسيّ والثّانوي والمخفي ويوظّفها بقطع النّظر عن زمنها التّاريخي ولكن حسب مقتضيات البنية الرّوائية.

* لقد حذف الكاتب التّواريخ وأسماء الشّخصيات التّاريخيّة الرّسميّة ويشدّ الحدث التّاريخيّ من الحلقة الّتي تستجيب للحدث الرّوائي دون أن تفقد مصداقيتها.

* لقد وظّف الكاتب أساليب عديدة لالتقاط الأحداث التاريخيّة من خلال السّرد أو الوصف أو الحوار أو الحوار الباطني أو من خلال بناء الشّخصية الفنّية.

* لقد مال الكاتب في كثير من الأحيان الى ضرب من اختزال الحدث التّاريخيّ للإخبار[19].

* يكثّف السّارد تدخّله للتّعليق على الحدث التّاريخيّ وتفسيره وتحليل المعطيات الاجتماعيّة الّتي صاحبته أو نتجت عنه وبذلك يقدّم قراءته الشّخصيّة للتاريخ.

* اعتمد المؤلّف في صياغة روايته على مجموعة من المراجع التاريخيّة المعروفة[20] لكنّ السّارد لا يذكرها ليوهم بمعايشة الحدث وبمصداقيته.

---

(19) يقول مثلا : .وهكذا انقضى من الأيّام ما كان كافيا ليحتلّ الفرنسيون الشامّ ويطبقوا على سورية كلّها. ـ الأشرعة، ص 437.

(20) صرّح لنا نبيل سليمان أنّه سلّم بنفسه هذه المراجع لمؤلّف كتاب .المعالجة الفنية للتّاريخ. الّذي ذيّل بها الكتاب.

تلعب هذه البنية الحدثيّة الخارجيّة المشخّصة دورا رئيسيّا في هذه الرّواية، فهي الّتي تبرّر وجود البنية المتخيّلة، فالفعل الرّوائيّ يبرّره الفعل الواقعيّ، ومنه يستمدّ وجوده وشرعيته بيد أنّ الرّوائي في هذه الرّباعية ليس مؤرّخا ولكنّه يلعب لعبة التّشخيص ويحرّف الميثاق الارجاعي، الّذي يبدو فيه المشخّص حقيقة ولكنّ المشخّص في هذه الرّواية حقيقة واصطناع في نفس الوقت، ثمّ إنّ الحقيقة في حدّ ذاتها تشخيص للمكتوب، ويتعقّد الأمر بالنّسبة إلى المتلقّي المباشر والمعاصر للنّص عندما يصبح غير قادر على التّمييز بين المصطنع والحقيقي وبين تشخيص الواقع وتشخيص المكتوب اذ يخضع الحدث التّاريخي في كثير من الأحيان الى تحريفات عديدة توتّر لعبة الوهم والحقيقة.

2.2 ـ التّشخيص الرّمزيّ : العجيب في الرّواية الحديثة نموذجا

إنّ العجيب هو إدخال عنيف لغموض في إطار الحياة الواقعيّة والحكاية العجائبيّة تشخّص لنا أناسا يعيشون في العالم الواقعيّ حيث نوجد ويوضعون فجأة أمام ما لا يمكن شرحه، والعجيب في النّهاية قطيعة مع النّظام المعترف به وبروز مفاجئ لما لا يمكن قبوله في قلب الشّرعيّة اليوميّة الّتي لا تتغيّر. لقد ضبط تودوروف الشّروط الأساسيّة الّتي تحدّد شعريّة النّص العجائبي[21] وأولّها ارباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في إطار علاقة السّارد بقارئ النصّ عندما يجبر النصّ قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردّد بين التّفسير الطبيعي للأحداث والتّفسير الخارق للطّبيعة أي أنّ القارئ يشكّ في صحّة الخبر عن العالم ولكنّه في نفس الوقت يظلّ غير قادر على تفسيره.

---

(21) أنظر Todorov, Introduction à la littérature fantastique, éd du seuil 1970.

إنّ ما يلفت انتباه الباحث بروز ظاهرة العجيب في الرّواية الحديثة. وقد كانت غائبة في رواية ما قبل نهاية الستّينات. وسنكتفي بتحليل نموذجين لكي تبرز تجليات هذه الاضافة النوعية في مستوى علاقة الرّواية العربية بالتشخيص.

1.2.2 ـ عين الفرس لميلودي شغموم :

تضع رواية «عين الفرس» منذ البداية، قارئها أمام حيرة كبرى، تتعلّق بطبيعة هذا العمل الرّوائي، فهل تشخّص الرّواية أحداثا خرافيّة أم أحداثا من باب الخيال العلمي أم أحداثا واقعيّة ؟ إنّ الرّواية عبر فصولها تؤكّد أيّ مشروع من هذه المشاريع وتبطله في نفس الوقت.

فالعنوان أوّلا عنوان مثير. فعين الفرس في البداية، استعارة لفظيّة لأحد مكتشفات عصرنا وهو «مضخّم الصّوت» الّذي استعمله هذا السّارد محمّد بن شهرزاد الأعور، وهو يمسك برأس الحيّة وهي استعارة ثانية للحكاية الّتي يرويها، وعين الفرس هي هذه المدينة الخياليّة الّتي جرت فيها أحداث حكاية السّارد، لكنّ مدينة الحكاية تصبح مدينة قائمة في الواقع حيث يُنفى فيها السّارد ويكتشف في النّهاية أنّ أحداث الخيال هي أحداث الواقع(22).

تقوم الرّواية على حكايتين فيهما من العجيب الشّيء الكثير، فالحكاية الأولى وهي حكاية السّارد مع الأميرال تلتبس على المتلقّي لغرابة أحداثها وغرابة الاطار العام الّذي جرت فيه هذه الأحداث. فالوقائع الغريبة (هكذا وصفها السّارد) تبدو من زاوية وقائع خرافيّة، فنحن إزاء سارد زاهد في الحياة، متأمّل في أحوال العمران وتبدّل بنيانه وفي أصل الطّبيعة وألوانه، وإزاء أميرال يعيش بين «غلمانه ومؤنسيه من شعراء

(22) راجع عين الفرس ـ دار الأمان، ط1، 1988، ص39.

ومهرّجين وعلماء، حياة الأمراء في العصور الخوالي، لكنّ الاطار العام يوحي بأنّ التّشخيص من باب تشخيص الواقع، فالعصر هو عصر مضخّمات الصّوت وعصر الاستعانة بالمهندسين الرّوس، لكنّ زمن الوقائع يذهب أبعد من ذلك فالأحداث تجرى سنة 2081 ولكنّها لا تأخذ من الخيال العلمي، شيئا. والحكاية الثانية وهي الّتي رواها السّارد وسمعها الأميرال وبقيّة النّاس، فيها كما يقول السّارد «شيء من الصّدق أو الغرابة أو الكذب» فقد روّج حميد ولد العوجة بعد تجربة غريبة في البحر[23] أنّه توجد في البحر أطنان من البسطرمة اللّذيذة» الّتي تكفي لأكل عين الفرس عاما على الأقلّ»[24] وأنّ الصّيادين الأمريكيين يصطادون السّمك والحوت باللّحم المشوي، وعندئذ غرق الصّيادون في البحر طمعا في البَسْطِرْمة التي تلقى بها السّفينة الأمريكيّة في البحر.

انّ الحكاية لا تحسم الأمر، ذلك أنّها تجعل القارئ يتردّد في تفسير طبيعة الحدث، وهو تردّد يصبح في النّهاية من المعاني الأساسيّة[25]. وهو ما يجعل هذه الرّواية «رواية عجائبيّة» يستمدّ التّشخيص فيها شرعيته من اللّغة ومن خارج اللّغة في الوقت ذاته.

2.2.2 ـ أبواب المدينة لإلياس خوري :

تقوم رواية «أبواب المدينة» لإلياس خوري على مجموعة من الأحداث هي إلى الخوارق أقرب، تختلط فيها الحقيقة بالحلم، لكنّ الحلم لا يفسّر العجيب ولا يضع حدّا فاصلا بينه وبين حكاية الخوارق بل يعمّق

(23) أنظر عين الفرس، ص 17.

(24) نفس المصدر، ص 20.

(25) يقول السّارد : وللتّاريخ انّي كثيرا ما طرحت على نفسي هذا السّؤال الّذي طرحه من قبل أولئك الأبطال الضّحايا : ما الواقع، وما اللاواقع ؟ ما المعقول وما اللامعقول ؟ من يعرف الحدود الدّقيقة الفاصلة بين هذا الزّوج من الحدود .أنظر الرواية، ص 59».

اللّبس لدى القارئ في مستوى التّشخيص ويؤكّد فعلا أنّنا إزاء حكاية عجائبيّة وهذه تجلّياتها :

مكانا : تشخّص الرّواية مدينة عجيبة ذات أسوار عارية وعالية وذات أبواب حديديّة، الشّوارع فيها تقود إلى شوارع والأزقّة تنتهي إلى أزقّة، ساحتها بيضاء وترابها أبيض وسماؤها بيضاء وفي السّاحة تابوت داخله جثّة من الحجر.

زمانا : تشخّص الرّواية زمنا مطلقا، اذ تختفي أيّة اشارة لها صلة بالتاريخ.

شخوصا : تشخّص الرّواية شخوصا غريبي الأطوار وهم :

- سارد عجيب يصعب حصر علاقته بالشّخصية المركزيّة «يروي الّذي رآه ويشهد على الذي شهده ... وهو لا يعرف أكثر من أسوار وأبواب وعيون تحترق فيها الأيدي ويمشي إلى جانب الرّجل الّذي مشى ولا يتركه وحيدا»[26].
- رجل غريب، على حدّ عبارة السّارد، هو محور الوقائع والأحداث، ينتقل من وضعية غريبة إلى أخرى، تختلط لديه الحقيقة بالحلم والكابوس.
- رجل شيخ يشبه الأجداد وهو الّذي يدلّ الغرباء على ساحة المدينة ولكنّه لا يقلّ غرابة إذ لم يكن له عينان.
- سبع نساء يظهرن الواحدة، تلو الأخرى، إحداهنّ عذراء ولها ثلاث بنات والأخرى لا يخرج الكلام من فمها بل من بطنها.

---

(26) أبواب المدينة، دار الآداب 1992، ص 8.

- جثّة ملك في ثابوت، تتحول الى كائن حي، فالملك النائم منذ سنوات لا تحصى ينهض في الليل ويمشي في الطرقات الترابية[27].

أفعالا : وتشخّص الرّواية في النهاية أفعالا عجيبة تخرق الطّبيعة، فالملك أوصى أن تختار المدينة سبع عذارى ينتحبن على قبره وحين تموت إحداهنّ تدفن إلى جانبه وتستبدل بعذراء جديدة[28] والقمر يختار امرأة كلّ ثلاث سنوات ويسمح لها بأن تأتي مع الرّجل إلى بيتها ليوم وليلة وإذا هرب الثّعبان ستموت المدينة وإذا ماتت المدينة يتهدّم قبر الملك وإذا تهدّم قبر الملك انتهى كلّ شيء[29] ثمّ في النّهاية الطّوفان الّذي ينهض ويدمّر كلّ شيء[30].

إنّ أبسط تعريف للعجائبي يتمثّل في أنّه تشخيص لفعل يكون ،في شكل قطيعة يمزّق العالم الواقعي تمزيقا غير محتمل، وعندما نتأمّل هاتين الرّوايتين نلاحظ أنّها تستجيب إلى حدّ بعيد لهذا التّعريف ونحن لا نريد في هذا السّياق إثارة اشكاليّة الجنس في حدّ ذاته - وهي اشكاليّة مشروعة، بل سنطرح المسألة من زاوية مبحث التّشخيص.

فعلا، يطرح العجيب مسألة التّجاوز في مستوى التّشخيص، فمن سمات الرّواية التقليدية أنها تشخيص لكائن خارج النّص، في حين أنّ العجيب لا يشخّص واقعا خارج اللّغة، والمتتبّع لتطوّر الرّواية العربية الحديثة يدرك أنّ من سمات حداثتها خلخلة التّشخيص التّقليدي، وعندئذ يوفّر

---

(27) أبواب المدينة، دار الآداب 1992، ص 101.

(28) نفس المصدر، ص 28.

(29) نفس المصدر، ص 81.

(30) نفس المصدر، ص 109.

العجيب هذه الامكانيّة ويندرج بذلك ضمن رؤية شاملة تسعى إلى تحرير الرّواية العربية من أسر العلاقة التقليديّة بين الأدب والواقع.

ومع ذلك فإنّ العجيب يوظّف في بعض الرّوايات (أبواب المدينة مثلا) لصياغة حبكة جديدة تقوم أساسا على المفاجآت ولكنّها تلغى كلّ التبريرات المنطقيّة والعقليّة في مرحلة ترهّلت فيها الحبكة أو زالت تماما. فبقدر ما يسعى تشخيص العادي واليومي في الرّواية الحديثة الى كسر الحبكة التقليديّة يسعى العجيب من الأفعال إلى النّهوض بحبكة تساهم في تماسك العناصر السّرديّة، ويلعب معنى الخوف، في هذا السّياق دورا رئيسيّا لما له من تأثير في التلقّي، فللعجيب أثر خاص في القارئ قد لا تستطيع الأجناس الأدبيّة الأخرى أن تحقّقه. ثمّ يعتبر تشخيص العجيب في النّهاية خروجا على المواضعات الاجتماعية التي تخضع للمنطق وكسرا لسلطة العقل في عصر لم يعد فيه العقل قادرا على تفسير التّناقض الّذي يواجه حياة البشر.

3.2 ـ التّشخيص النصّي :

إنّ التّشخيص النصّي هو تشخيص المكتوب، فالنّص يتكاثر انطلاقا من ذاته إنّ ظاهرة التّشخيص النصّي ظاهرة فنّية تميّز الرّواية الحديثة وتجسّد كذلك نقلة نوعيّة أخرى، في التعامل مع المواد السّردية المشخّصة، وتعدّ الآن، كتابات صنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني أكثر الرّوايات العربيّة ولعا بالتّشخيص النصّي رغم اختلاف صيغ التعامل وأهدافها ذلك أنّ صنع الله ابراهيم ذو ولع بتشخيص النّص الحديث والمعاصر، في حين تتّخذ جلّ كتابات جمال الغيطاني من النصّ التّراثي القديم مجالا واسعا للتّشخيص بأساليب متنوّعة.

لكاتب «تلك الرّائحة» ولع بالصّور الفوتغرافية الّتي يعدّ تشخيصها ظاهرة سرديّة أساسيّة في رواية «بيروت بيروت». فالسّارد ينقل بواسطة اللّغة ما رصدته عين الكاميرا تحت عنوان واحد هو «لبنان أيّام زمان» في

أربع صفحات[31] أو ما رسم على بعض المجلاّت[32] في صفحتين متتاليتين، ويحوّل الملصقة الحائطيّة الى نصّ مكتوب[33] وكذا يفعل ببعض اللّوحات الزّيتية وصور الاجتماعات السّياسيّة. لكنّ المكتوب يشخّص المكتوب في هذه الرّواية أيضا وفي جلّ أعمال الكاتب. فهو يمنح تشخيص المكتوب صبغة وثائقيّة تسجيليّة عندما يشير إلى هويّة الجريدة الّتي يصدر فيها الاعلان وتاريخ صدورها[34] والأمثلةعديدة. كذلك يعتبر الاعلان الصّحفي مادة سرديّة رئيسيّة في بناء رواية «اللّجنة». فالسّارد يصوغ مذكّرته عن مؤسّسة كوكاكولا اعتمادا على نتف من مقالات صحفيّة ولكنّه لا يتردّد في ذكر عنوان الصّحيفة وتاريخها[34] بيد أنّ الكاتب يوسّع استعماله لهذا الأسلوب في التشخيص في رواية «ذات». انّ نصف فصول هذه الرّواية تشخيص لنتف من تعليقات الصّحافة المصريّة على بعض الأحداث العامّة الّتي عاشها المجتمع المصريّ مركّبة تركيبا يؤدّي دلالة خاصّة وهي في الواقع مجموعة من العناوين والمقاطع المجتثّة. من الصّحف المصريّة الرّسمية والمعارضة. يتقاطع هذا الخطاب النصّي المشخّص - في الرّواية - مع خطاب مغاير يشخّص الواقع من خلال قصّة امرأة تدعى «ذات» ولذلك يجد القارئ نفسه إزاء خطابين : خطاب يشخّص المكتوب وفيه يختفي السّارد وخطاب تقليديّ يشخّص الواقع وفيه يبرز السّارد بروزا مكثّفا ويلعب مع القارئ لعبة الايهام السّاخر. والكاتب يشخّص نوعين من النّصوص مختلفين وهما : النصّ الوثائقي والنصّ التّاريخي. ففي «نجمة

---

(31) أنظر «بيروت بيروت». دار المستقبل العرب 1984 ص 37 - 40.

(32) نفس المصدر، ص 238 - 239.

(33) نفس المصدر، ص 21.

(34) يقول مثلا : ولمزيد الدّلالة على ما لهذه الزّجاجة من خطر، فانّي احيلكم أيّها السّادة الى المقال الّذي نشرته جريدة «لموند ديبلوماتيك» الفرنسيّة المعروفة في عدد نوفمبر تشرين الثاني 1976 - أنظر «اللّجنة». دار الكلمة للنشر ط2 1983 ص 45.

أغسطس» يشخّص الكاتب مجموعة من النّصوص الظّاهرة هي : كتاب مصوّر عنوانه «ميكل أنجلو نحّاتا» وهو كتاب يجمع رسائل ميكل أنجلو وأشعاره، ومجموعة من الكتب الأخرى هي مراجع في التاريخ الفرعوني[35]. على نقيض صنع الله ابراهيم، للغيطاني ولع شديد بتشخيص النصّ التّراثي بأساليب مختلفة، فقد ألّف مجموعة من الرّوايات الهامّة الّتي تعدّ بمثابة المعارضة لنصوص أدبيّة وتاريخيّة. ولعلّ أكثر الأمثلة وضوحا الرّواية الشّهيرة «الزّيني بركات» ففيها يبدو النصّ المشخّص، موضوع المعارضة واضحا جلّيا يصرّح به الكاتب في موضعين على لسان أحد روّاته[36]، وقد ضمّن الكاتب نصّه مقطعا طويلا من كتاب ابن ايّاس ذاته ورد في الصّيغة التّالية «وسمح لي بنقل ما كتب، يقول صاحبي ابن ايّاس»[37]. يبدو لنا تشخيص النصّ في هذه الرّواية تامّا في مستوى المضمون والشّكل، اذ نلاحظ التّطابق التّام بين النصّ الابداعي والنصّ التّاريخي في الوقائع التّاريخيّة الّتي يقدّمانها وقد أكّدنا هذا التّطابق من خلال المقارنة بين النصّين ويتجاوز تشخيص النّص التّاريخي الشخوص والوقائع الى الأسلوب الّذي استعمله جمال الغيطاني في بناء روايته، فهو ينسج بنيات لغويّة تدني الزيني بركات من بدائع الزّهور، تصل أحيانا الى حدّ تضمين فقرات كاملة من البدائع ولكنّه أحيانا أخرى، يشخّص بنيات أسلوبيّة جاهزة كتلك التّراكيب الجاهزة وتلك التّضمينات الدّينية المختلفة وأسلوب تأريخ الحدث الرّوائي[38].

---

(35) لقد ذيّل الكاتب روايته بقائمة في هذه المراجع.

(36) أنظر الزّيني بركات، ص 217 وص280.

(37) أنظر المصدر ذاته، ص 217 ـ 219.

(38) أنظر الجزء الثاني من مخطوط أطروحتنا «الرواية العربية الحديثة في مصر وعلاقتها بالرّواية الجديدة في فرنسا ـ مكتبة كلّية الآداب، منوبة.

3 ـ من خلال ما تقدّم يتبيّن لنا اذن أنّ للتّشخيص في الرّواية العربيّة الحديثة اتّجاهات عديدة لم تكن متبلورة تبلورا واضحا في النّصف الأوّل من هذا القرن ولا في السّنوات القليلة التي لحقته. ونحن إذ سعينا إلى رصدها من خلال نماذج محدودة فلكي نؤكّد ثراء التّجرية الرّوائيّة الحديثة وتنوّع مسالكها. ومع ذلك فانّ مثل هذا المبحث في الرّواية الحديثة يثير مجموعة من المسائل :

1.3 ـ إنّ المسألة الأولى تتعلّق بمشروعيّة المبحث في حدّ ذاته، فنحن نعتقد أنّ التّشخيص هو عنصر أساسيّ من عناصر شعريّة النّص الرّوائي، فالرّواية لا تكون رواية اذا لم تكن تشخيصا لكائن خارج عنها، ولذلك فهي تشخّص أكثر ممّا تعبّر ومنذ القدم امتدح أفلاطون هوميروس في الالياذة لأنّه يشخّص الوقائع والأحداث أكثر ممّا يحاكيها[39]. وقد لاحظنا أنّ بعض نقّاد الرّواية المحدثين يهتمّون بجلّ العناصر الشّكليّة الّتي تقوم عليها الرّواية ولكنّهم يهملون هذا المبحث.

2.3 ـ بيد أنّنا عندما نتأمّل النّصوص الابداعيّة وما يصحبها أحيانا من تصريحات كتابها ومواقفهم من أبرز القضايا الفنّية المطروحة عليهم، قلّما نجد موقفا واضحا من مسألة التّشخيص اذا ما قارنا ذلك ببعض الحركات الأدبيّة في أوروبا الحديثة اذ تكثر التّعليقات النّقديّة المتّصلة بموضوع التشخيص تبريرا لتلك الأشكال الرّوائيّة الجديدة، وكثيرا ما يكتفي المبدعون والنّقاد باستعمال مصطلح «واقعية جديدة» تنبيهًا إلى نقلة نوعيّة مرّت بها الرّواية العربيّة منذ تجربة نجيب محفوظ في بداية السّتينات بدون تحديد طبيعة هذه الواقعيّة الجديدة في مستوى علاقتها بالتّشخيص وهذا يعني أنّ اشكالية التّشخيص قائمة ولكنّها ليست واضحة فهي لا تعدو

---

(39) أنظر الجمهورية، الكتاب الثالث، تعريب عبد الرحمان بدوي، الهيأة المصرية العامة للتأليف، 1985 ص 260 ـ 262.

أن تكون وعيا بضرورة التّجاوز دون أن يتحوّل إلى صراع فنّيّ معلن بين القديم والحديث.

3.3 ـ وما يؤكّد هذه الملاحظة تعايش أشكال التّشخيص في الرّواية العربيّة الحديثة لدى الكاتب الواحد والرواية الواحدة أحيانا. فقد لاحظنا أنّ رواية «ذات» لصنع الله ابراهيم تقوم فنّيا على تقاطع شكلين من التّشخيص : التّشخيص الوصفي من خلال حكايةامرأة تدعى «ذات» وعبر متابعة مراحل حياتها ورصد مجموعة من الأفعال اليوميّة الّتي تمارسها والتّشخيص النصّي من خلال تلك المقاطع الصّحفية الّتي تشخّص بدورها الحياة العامّة في مصر وقد لاحظنا الأمر ذاته في رواية «نجمة أغسطس» الّتي تقوم في نفس الوقت على تشخيص الواقع والمكتوب.

وهذا يعني في نهاية الأمر أنّ التّشخيص لعبة فنّية بالنّسبة الى الكاتب العربي أكثر من كونه رؤية فنّية واعية تتّصل بفلسفة الكتابة. فهي تندرج في إطار عمليّة التّجريب وترمي إلى كسر الكتابة النمطيّة.

4.3 ـ وللتّشخيص اتّصال وثيق بحداثة النصّ الرّوائي. فعلاقة النصّ بالمادّة المشخّصة تنعكس على البناء العام للرّواية. فقد اقترن تجاوز التشخيص التقليدي بنزعة تجديديّة واضحة. أقلّ ما فيها تجاوز الحبكة التقليديّة وأدواتها الفنّية وكسر النمطية سعيا الى التّجربة الخاصّة.

5.3 ـ ومع ذلك فإنّ «النّصّ الدنيوي» يظلّ في الرّواية العربية سيّد النّصوص المشخّصة. ذلك أنّ الواقع العربي المتقلّب بتناقضاته الاجتماعيّة. يظلّ دائما مادّة ثريّة يسعى الرّوائي العربي الى تشخيصها والى ابراز مقدرته الفنّية داخل التّشخيص التّقليدي.

محمد الباردي